

南京大学戏剧影视研究丛书

南大戏剧论丛（卷三）

南京大学戏剧影视研究所 编

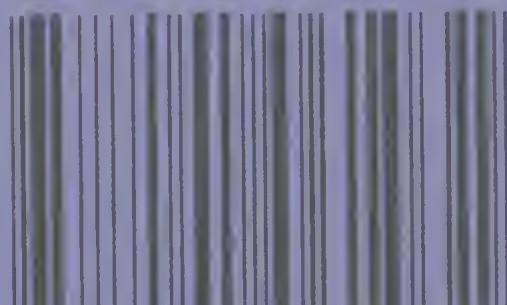
中华书局

责任编辑：刘胜利
封面设计：丰雷

南大戏剧论丛（叁）

南京大学戏剧影视研究丛书

ISBN 978-7-101-06103-1



9 787101 061031 >

定价：32.00元



南京大学戏剧影视研究丛书

南大戏剧论丛（叁）

南京大学戏剧影视研究所 编

中华书局

图书在版编目(CIP)数据

南大戏剧论丛·叁/南京大学戏剧影视研究所编. - 北京:中华书局,2007.12
(南京大学戏剧影视研究丛书)
ISBN 978 - 7 - 101 - 06103 - 1

I . 南… II . 南… III . 戏剧 - 艺术评论 - 中国 - 文集
IV . J805.2 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 043306 号

书 名 南大戏剧论丛(叁)
编 者 南京大学戏剧影视研究所
丛 书 名 南京大学戏剧影视研究丛书
责任编辑 刘胜利
出版发行 中华书局
(北京市丰台区太平桥西里 38 号 100073)
<http://www.zhbc.com.cn>
E-mail: zhbc@zhbc.com.cn
印 刷 北京瑞古冠中印刷厂
版 次 2007 年 12 月北京第 1 版
2007 年 12 月北京第 1 次印刷
规 格 开本/880×1230 毫米 1/32
印张 13 插页 2 字数 280 千字
印 数 1 - 1500 册
国际书号 ISBN 978 - 7 - 101 - 06103 - 1
定 价 32.00 元

总 序

董 健

《南京大学戏剧影视研究丛书》包括我校戏剧影视研究所的学者独立完成或与外单位学者合作完成的一系列研究戏剧、电影、电视的学术著作。这些著作不定期出版，有书就出。不追求什么完整的“体系”，只想在五彩斑斓的学术世界里涂一笔自己的色彩，喊一下自己的声音。人类既然已经建立了一座被一代代人刻满了文字的古塔，而我们这些吃文字饭的人又似乎难以逃离它，那么我们至少应在它的某一面刻上自己的意念，不管这意念的符号是长留，还是旋即被人抹去。

这套丛书始于 20 世纪 90 年代中期。近十年来我们戏剧影视研究所的同仁又有不少的著作问世。其中有的是作为丛书之作出版的，有的则因项目来源不同，未打丛书的“旗号”。可喜的是，这些古塔印痕不仅未被抹去，还得到了同行的好评，这鼓励我们把这套丛书继续出下去。

南京大学戏剧影视研究所的前身是陈白尘教授主持的戏剧研究室。这里有国务院学位委员会批准建立的戏剧学硕士

点(1978 年始)和博士点(1984 年始);这里有江苏省人民政府批准设立的重点学科(1995 年);这里每年都接受国家、部委和省的科研项目。20 多年来,一批批硕士和博士研究生从这里拿到学位走上了教学、科研或其他工作岗位。这个研究所赓续着南京大学戏剧研究的悠久历史,正站在前辈学者的肩上,向着新的学术高地攀登。

在我国,作为现代学人而研究中国古典戏曲的,王国维是第一人。但在大学里研究戏剧,则始自吴梅先生。他在 20 世纪 20 年代,先后将戏曲引入北京大学和今南京大学之前身东南大学、中央大学的教学和科研之中,于是黉宇之下,始闻横笛檀板之声,得赏《西厢记》、《牡丹亭》之神韵。此后戏曲之学不绝于我校教坛,陈中凡、卢冀野、钱南扬、吴白匱、吴新雷诸教授,于此道皆有专攻,研究成果举世瞩目。随着研究领域的不断扩展,新兴话剧、现代戏曲和电影引起重视。陈瘦竹教授执着于现代戏剧历史与理论的研究,笔耕不辍,著述颇丰。陈白尘教授不仅在话剧、电影的创作方面成绩卓著,以其生动的艺术实践给我们的“经院”吹进一股清新的空气,而且在剧影研究上亦别开生面,屡有建树。在他与我的主持下,短短几年,一部《中国现代戏剧史稿》的问世,一套三册的《中国新文学大系(1937—1949)·戏剧卷》的出版,一部四百多万字的《中国现代戏剧总目提要》的编撰,以及一部部学术专著和一篇篇学术论文的发表,初步显示了我们这个研究所的实绩,引起了国内外同行的关注。近几年来,一批有着新思想、新观念、新方法的中青年学者,如胡星亮、陆炜、周安华、吕效平、马俊山五位博士以及顾文勋副教授等,在继续加深戏剧研究的同时,又把视野拓展到电影、电视领域,去摘取新的学术之果,并招收了影视学方向的研究生。当然,新界开拓之际,旧有“领地”亦有传人,俞为

民、周维培教授以及苗怀明、解玉峰两位博士，在古典戏曲研究上的显著成绩，如《中国昆剧大辞典》、《曲谱研究》等，已经充分说明了这一点。不论是古典戏曲还是现代话剧，仍作为重镇被占领着，而且一种新的研究风气正在这里兴起，这就是：中西融合、古今沟通。更深、更广地探讨戏剧艺术的奥秘。时下，物欲横流，学风日下，精神萎缩，大学失魂，认真严肃的学术研究被挤到了社会文化领域的边缘上，处境十分艰难。但我们坚信，上帝不会嘲笑我们的思索，面对政治市侩和经济市侩的嘲笑，我们则不屑一顾，绕开真理便有一条通向“乐园”之路；要与真理拥抱，等待你的便是“地狱”之门。我们宁愿选择后者。

这套丛书将戏剧、电影、电视剧的研究联为一体是有道理的。自从电影、电视剧出现之后，便有把这两种新的艺术与戏剧割裂开来、对立起来的倾向。电影曾叫着要与戏剧“离婚”。固守戏剧阵地的人也不无敌意地把这两门新艺术看作是挑战者。其实，尽管儿子的性格、相貌均与母亲不同，但他身上仍有母亲的基因。无论电影或电视剧，都离不开“演”与“观”这些基本要素，说到底都不过是戏剧这一古老艺术在新技术条件下的新变种，它们不可能完全丢掉自己祖先的血脉和灵魂。戏剧是什么？历来定义纷纭，支持这些定义的有“模仿说”、“游戏说”、“意志表现说”等等。归根结底，人类发明戏剧这种东西，无非是为了创造出一个特定的、艺术的、可听可视可感知的“观”与“演”的场景，借以对自身的生命形式和生存环境进行一次直觉的、形象的再体验，从而娱乐自己、欣赏自己、认识自己、批判自己、升华自己，从而优化和扩大生存的空间。这是一种有意味的形式，这是一种体现着人类“自由狂欢”的精神并有益于身心健康的游戏。电影、电视剧除了制作、传播、接受的手段不同之外，并没有从根本上扬弃戏剧的本质，尽管这些新的手段开辟

了艺术表现的新天地,给人们提供了新的艺术享受和娱乐方式。电影也罢,电视剧也罢,仍然是戏剧,或者说,仍然是对人生进行“戏剧表达”的一种形式,岂能将它们割裂和对立?第一个站出来驳斥这种割裂和对立倾向的是英国著名戏剧理论家和导演马丁·艾思林(Martin Esslin)。他在《戏剧剖析》(An Anatomy of Drama)一书中指出:

有一个极为重要的基本事实必须强调,因为这个事实虽然显而易见,却一直遭到忽视,特别是遭到那些自认为是戏剧传统和戏剧学问的捍卫者的戏剧评论家和教师们的忽视。这个事实就是,戏剧(舞台剧)在20世纪后半叶仅仅是戏剧表达的一种形式,而且是比较次要的一种形式;而电影、电视剧和广播剧等这类机械录制的戏剧,不论在技术方面可能有多么不同,但基本上仍是戏剧,遵守的原则也就是戏剧的全部表达技巧所由产生的感受和领悟的心理学的基本原则。^①

这样看来,对戏剧、电影、电视剧进行综合性的研究不是很必要的吗?此外,现在许多作家既写小说、戏剧,又写电影、电视剧,难道能对这样的作家进行分割吗?现在有人提出“大戏剧”的说法,显然就是为了把电影、电视剧纳入戏剧范畴,进行这种综合性的研究。

在戏剧、电影、电视剧的研究上,我们十分钦佩大胆怀疑、大胆探索的勇气,但又深感应以严谨求实为本,力避趋时媚俗、急功近利之风。左倾教条主义和政治实用主义戕害学术思维,

^① 罗婉华译《戏剧剖析》,第4页,中国戏剧出版社1981年版。

曾使我们不堪其苦。但泛商品主义和物质主义之下的种种“新潮”亦漏洞百出，难以使人认同。现在大学里开电影、电视的课很时髦，不少老师其实既无实践，也无理论，但他们把电影、电视的“理论”讲得很“玄”，极力主张把这种新艺术与传统的文学性、戏剧性观念彻底分家。好像越是“新潮”，就越能摘掉其外行的帽子。其实，还是那些老老实实地从文学性、戏剧性切入研究和教学的人，走的路子比较稳健、扎实。须知，越是将剧、影、视综合研究，越能加深对其各自特点的认识和把握；反之，封闭于自身谈“特点”，就越讲越糊涂。理论上的创新是艰难而痛苦的，文字游戏的娱乐将误己误人。20世纪的文化思潮和文化研究，在自然科学新发现的爆炸声的刺激下，形成了一个“大逃亡”的总趋势——纷纷从先哲人多年建构的理论大厦里四散逃亡。于是种种反传统的新论迭出，各领一时之风骚。但从总体上说，在这个世纪里，人文学科的革新远没有自然学科来得坚实、有力，远没有与后者的革新成就取得平衡状态。在这一点上大大不如前人。反传统与虚无主义交织在一起；解构的痛快压过了建构的艰辛。当“大逃亡”的声浪波及中国时，在这样一个未经以科学、民主、人道为内涵的“启蒙运动”洗礼的国度里，得到的回应往往是浮躁和混乱。由于缺乏理性，一统就死，一放就乱，不是禁欲，便是纵欲。于是，在中与西、古与今的文化冲撞中，我们常常缺乏鉴别和选择的能力；于是，东施效颦、傍人篱壁、拾人涕唾的文化拙劣现象时有发生。当代中国许多社会文化现象的最大通病是虚假，文化产品的最大特征是平庸。这种文化氛围时时提醒着我们：即使前进半步，也要付出十步的努力；宁愿说错了再改过来，也决不说自己不相信的话，更不要说那些无根之言、欺世盗名之言等等。

我们正处在文化的转型期，对于学术研究正深深感着“过

去已经过去,将来还未到来”、“旧神已死,新神未生”的寂寞与苦闷。坚信只有在学术探讨的艰辛劳动中,这寂寞与苦闷之感才会得到解脱。也许,我们多年的研究和写作并没有什么“用”,在实用主义市侩们看来可怜亦复可笑。但是,既然我们当上了吃文字饭的知识分子,除了苦苦地读、苦苦地想、苦苦的写之外还能干什么呢?

1995年5月20日初稿,2003年12月28日修改

于南京大学戏剧影视研究所

目 录

现代启蒙精神与江苏话剧百年	董 健(1)
理想的流失与重建	
——《叫我一声哥》创作余墨	李龙云(10)
“佑启人文”与“前话”五十年漫谈	姚 远(25)
当代喜剧创作和中国话剧的未来	赵耀民(35)
戏剧发展与戏剧教育	路海波(47)
先锋戏剧的成就与局限	孙惠柱(53)
话剧与戏曲关系的再认识	
——从“戏改”说起	刘彦君(63)
现代启蒙精神与中国百年话剧	董 健(69)
话剧百年忆白尘	董 健(91)
“春柳社友”林天民的新剧活动与剧本创作	
——“未刊话剧史料拾零”之一	顾文勋(98)
高行健与中国戏剧	陆 炜(108)

香港戏剧生态中西方戏剧理念的影响	陆 炜	(127)
中国古典戏剧情节艺术的孤独高峰 ——从欧洲传统戏剧情节理论看《西厢记》	吕效平	(139)
论“怀疑”的剧本与中文版演出	吕效平	(155)
论中国话剧舞台美术的成熟与变异	马俊山	(167)
上演税与剧作家的职业化	马俊山	(188)
中国“写意话剧”的探索与创造	胡星亮	(201)
论新时期小剧场戏剧的艺术变革	胡星亮	(219)
科学精神与现代戏剧中的镜像主义思潮	周安华	(234)
昆曲工尺谱的产生与流变	俞为民	(244)
昆曲去声字的字声特征与腔格	俞为民	(262)
元剧“正旦”、“正末”考释	解玉峰	(281)
南戏本不能成“套”，北剧原不必分“折”	解玉峰	(303)
论明清时期文人曲词对南北曲曲牌定腔的影响	许莉莉	(314)
略论齐如山戏剧思想之转变	陈 恬	(327)
华语“同志”电影演变轨迹	顾文勋 高振华	(338)
元视界：电影与戏剧互动中的凝结	周安华	(349)
由贺岁片引发的关于“叙述”构成元素的思考	张建勤	(367)
纪录的悖论	杨弋枢	(376)
电影迷恋	杨弋枢	(390)

编者按：为了纪念中国话剧百年，中共江苏省委宣传部、江苏省文化厅、教育厅、江苏省文联、南京大学戏剧影视研究所，于2007年5月22日至23日，在南京大学联合举办“话剧与启蒙”高层论坛。中共江苏省委常委、宣传部长孙志军，和中共南京大学党委书记洪银兴到会讲话。南京大学资深教授、戏剧影视研究所所长董健先生作主题发言。论坛邀请了全国著名剧作家李龙云（国家话剧院）、姚远（前线话剧团）、赵耀民（上海戏剧学院），和著名戏剧学者路海波（中央戏剧学院）、孙惠柱（上海戏剧学院）、刘彦君（中国艺术研究院）等作学术演讲。现将论坛的学术发言刊载于此，以飨读者。

现代启蒙精神与江苏话剧百年

董 健

—

中国话剧是随着中国现代化的起步，接受西方先进文化的积极影响而产生的，也是随着以科学、人道、民主为核心的现代启蒙主义文化运动的开展，而扎根在中国土地上的。因而，虽然它与中国传统文化有着密切的联系，但是从戏剧形态和戏剧观念上讲，它与旧有的戏曲剧种却大不相同。话剧是中国戏剧从古典时期走向现代时期的标志性产物，现代启蒙主义精神是它最根本的文化特征，是它一以贯之的“灵魂”，也是它的一个在今天仍然值得我们好好发扬的优良传统。

在中国话剧百年历史上，如果以地域论之，江苏因其地理、历史、人文等方面的特点和优势而占有“首善之区”的独特地位，尤其是前50年。1927—1937、1945—1949年间，南京曾为

中华民国的首都,是全国政治、文化中心,而且上海在 1928 年辟为“特别市”之前,从行政区划上说也归江苏。因而谈江苏话剧百年就不能不包括 19 世纪末至 20 世纪前半段上海、南京的“学生演剧”、“文明新戏”和“五四”到 40 年代的现代话剧运动。至于建国后的江苏话剧,由于历史、人文的积淀与定势,再加经济、文化上的好条件,仍然是在全国领先的,而且特色显著(如话剧《布谷鸟又叫了》与“第四种剧本”理论的出现等,详见下文)。

二

现在大家基本上公认 1907 年为话剧之始,是以“春柳”、“春阳”二社在这一年于东京、上海演出新剧《黑奴吁天录》为据的,然而这不过是约定俗成、大体言之而已。其实话剧的萌芽,此前就早已在江苏所属、对外开放的“上海滩”这个得现代化风气之先的地方生发了^①。譬如 1899 年,上海圣约翰书院的中国学生在圣诞节这一天要演戏,他们不像往常那样用英语演西方经典剧目,而是用中国话自编自演了一出中国戏。这出戏既无唱工,也无做工,人物穿戴的又是生活化的时装。显然,演惯了西方话剧的学生们在初试着中国话剧。据当时看过这次演出的汪仲贤回忆,此剧名字可能叫《官场丑史》之类。差不多同时,上海南洋公学的学生也以同样的方式,把“戊戌变法”这样的重大政治事件搬上了舞台。这些,大概可以说是中国最早的话剧演出了,前者主旨是讽刺批判腐败的“官场”,后者则是鼓吹政治“改良”,这说明中国话剧最早的源头上就带有开放与民主精神,就与国家的改革有关。随后,1907 年的《六大改良》、《黑奴吁天录》,1908 年的《迦茵小传》也同样是以“现代性”的眼光呼唤科学、人道与民主,均带有明显的现代启蒙主义精神。

^① “话剧”之称要到 1928 年才定,它在此前叫“文明新戏”、“新剧”等。

这种从内容到形式焕然一新的戏剧,是中国话剧的早期形式,在当时叫做“文明新戏”、“新剧”。所谓“文明”,所谓“新”,这在当时就是标榜其“现代性”和“开放性”的意思。辛亥革命前后,大致在 1910—1914 年这段时间内,以上海为中心的新剧活动十分兴盛,其影响及于全国,沪宁一线更是“文明新戏”最活跃的地方。1911 年初,任天知率进化团赴南京举行首次公演,并沿长江西上汉口等地演出,通过舞台呼唤自由、民主,反对封建专制。同年 11 月,他们在辛亥革命刚刚发生后就编演了鼓吹民主主义革命精神的“文明新戏”《黄金赤血》、《共和万岁》,启蒙精神与政治变革在剧中是紧密结合在一起的。

从“文明新戏”到“五四”时期以至整个 30—40 年代的新兴话剧,为什么它们总是与中国的政治改革唱出同调、与民主主义革命相联系?为什么它能给中国现代化进程以精神的助力?这就不能不讲到前文提及的它最根本的文化特征和一以贯之的“灵魂”——以科学、人道、民主为核心的现代启蒙主义精神。自然,现代文学的其他领域也同样如此,但戏剧,由于它特有的“社会性”和“公共性”而在表现人的社会关系和精神状态方面有着别种艺术所不及的功能。所以启蒙主义者都十分重视戏剧的教育作用。所谓“启蒙”,就是从思想精神上为社会与人的现代化开辟最大的可能性。西方所谓的 Enlightenment(启蒙),其词根是“光”、“亮”,就是把受蒙蔽之人的愚昧、晦暗、封闭的头脑照亮。人与社会的现代化离不开这个“照亮”,否则在精神上不会获得自由的“空间”,正如学者所言:“20 世纪的社会科学家所说的‘现代化’,就是启蒙思想家所说的‘照亮’。”^①西方 18 世纪曾发生过一场影响巨大而深远的启蒙主义思想文化运动。我国明末清初也曾有过类似的思潮产生,但未酿成有规模的文

^① [美]西里尔·E·布莱克编,杨预、陈祖洲译《比较现代化》,第 181 页,上海译文出版社 1996 年版。

化运动。发生在 20 世纪初的“五四”新文化运动，正与西方的启蒙主义相联系，也与明清的启蒙主义相呼应。在现代，启蒙普遍被理解为：在“己域”讲自由、讲个性，在“群域”讲民主、讲法治；把人的思想从非理性的愚昧、晦暗中解放出来，从被束缚的“依附”状态下解放出来，使之融入和谐的现代文明，做和谐社会的主人。我国民主主义革命时期的戏剧家们正是以这样的文化立场看待社会和人以及戏剧艺术之现代化的。当时，马克思主义、社会主义—共产主义、无政府主义等思潮也传到我国，但在推进中国现代化这一总目标上，它们与现代启蒙主义取着一致的文化立场。马克思主义可以包括但不能代替启蒙主义。在中国戏剧现代化的进程中，“中”与“西”、“古”与“今”、“左”与“右”，各种思潮和倾向既有摩擦和斗争，也有相互的妥协和吸收。当然，在当时话剧界“左翼”的力量大，贡献也大，那是因为他们坚持反帝反封建的资产阶级民主主义革命，反对军阀、国民党的独裁专制，政治目标与人民大众、知识分子对自由、民主的追求相一致，他们启蒙主义的文化立场与中国现代化的方向也是一致的。

三

论及江苏百年话剧的前 50 年，至少应该提到田汉、洪深、欧阳予倩这三位中国话剧的奠基人，还要说到曹禺、陈白尘这样的先后加入“左翼”的戏剧大家。他们的教育背景、文化素养、政治倾向、社会经历等，使他们都是文化启蒙主义者，至少是深深服膺启蒙主义精神的。

田汉（1898—1968）虽不是江苏人，但他领导的长达八年（1922—1930）的“南国艺术运动”（以戏剧为主）以上海为基地，活跃在宁—沪—杭一带，影响及于全国。他们提倡“清新芳烈的艺术空气”，主张“与时代共痛痒”、积极改造社会，坚持“在野”的艺术独立精神，鼓吹思想解放、个性解放，批判黑暗现实，

追求自由、光明。有《获虎之夜》、《南归》、《湖上的悲剧》、《古潭的声音》、《名优之死》、《卡门》等话剧为证。田汉带领南国社于1929年1月和7月两次在南京公演，均引起巨大反响。南京的东南大学20年代就有很活跃的学生演剧，涌现了侯曜、濮舜卿、陈楚淮等优秀剧作家。侯曜的《复活的玫瑰》、濮舜卿的《人间的乐园》和《爱神的玩偶》等剧在表现“人”的觉醒方面已有相当的影响。田汉1929年到南京演戏时，东南大学已改名中央大学两年了，南国社的演出又一次激起了南京的话剧热，中大的学生反应尤其热烈（看完演出，朗诵着田汉剧中台词一路回校）。总之，田汉的“南国”戏剧运动是我国20世纪最有现代性追求、最体现启蒙主义精神的戏剧运动，也是江苏戏剧百年史上一个不小的亮点。

1935年，田汉作为政治犯在南京国民党狱中关了四个月，出狱后被监视，不准离开南京，直到抗战爆发的1937年。在这段时间，田汉利用他复杂的社会关系和在戏剧界的影响，广为联络，积极开展了以爱国、民主为主题的抗日戏剧运动。特别是1935年11月至翌年4月，他以“中国舞台协会”的名义在南京举行了三次戏剧公演，把战前我国话剧运动推向了空前的高潮。大批著名的戏剧家、音乐家如洪深、欧阳予倩、唐槐秋、应云卫、马彦祥、冼星海、张曙，以及当红的名演员如顾梦鹤、魏鹤龄、刘琼、舒绣文、吴茵、洪逗、陆露明、白杨等，从全国各地云集首都，声势颇为浩大。这次历时半年的公演被誉为“中国舞台的壮观”、“中国舞台人才的群英会”。公演的剧目如《械斗》（田汉、马彦祥）、《复活》（田汉）等，从启蒙的高度和深度上呼唤“人”的觉醒、民族的团结，特别是《械斗》，以国家民族之“公”消解党派之“私”，为即将到来的全民抗战提供了精神力量。国立剧专于1935年在南京创建，校长余上沅以顾问名义参加了这次公演。次年，刚刚以《雷雨》一剧引起轰动的曹禺应邀在该校任教。从此江苏戏剧界就与这位天才的现实主义剧作家发生了

联系,所以在此顺便一提。

欧阳予倩(1889—1962)是出自“文明新戏”的卓越的演员和剧作家。他也不是江苏人,然而他有不少戏剧活动是与江苏相联系的。他既编演新剧,又编演京剧,还组织戏剧研究和戏剧人才的培养,活跃在中国南方和沪宁一带。1919年他应实业家张謇之邀,赴江苏南通创办新型的戏剧艺术学校——南通伶工学社。南通三年,他不仅兴建了革除剧场旧习的更俗剧场,而且自编自演了话剧《玉润珠圆》、《长夜》、《哀鸿泪》、《和平的血》、《赤子之心》等,从爱国、民主的角度批判现实。1922年他又写出了《泼妇》、《回家以后》这两部充满启蒙精神的著名独幕话剧。他是田汉南国社成员,在“鱼龙会”上演出的《潘金莲》是他当时的一部鼓吹“自由精神”、抨击专制主义的新作。田汉十分看重这部深刻表现启蒙主义人性观的悲剧,视之为真正代表了作者功力的老辣之作。1927年他与田汉一起到南京国民政府从事戏剧与电影工作,虽然不久就因与当权者政见不合而去,但他们二人在戏剧上的影响却留在了首都。

洪深(1894—1955)和陈白尘(1908—1994)都是江苏人,又不同程度地涉足江苏戏剧。两人为南国社员,洪是田的朋友,陈是田的学生。洪深留美,受西方民主主义、人道主义濡染颇深。1922年回国,在上海加入了现代话剧运动,在中国话剧表导演体制的正规化建设上多有贡献。再加一部由他创作、具有现代派特征与启蒙精神的话剧《赵阎王》,一出由他编译、导演,将西方戏剧中国化并同样包含现代启蒙意识的话剧《少奶奶的扇子》,使洪深在戏剧史上的地位得以彰显。至30年代,他以《农村三部曲》(《五奎桥》、《香稻米》、《青龙潭》)成为“左翼”戏剧的著名作家。洪深主张戏剧要“对社会说出一句有益的话”。这“有益”即指有益于人心,显然这是一种启蒙意识。《青龙潭》批判农民的愚昧、迷信、盲动,提倡启蒙理性,特别肯定知识分子在启蒙中的作用。但此剧的文化价值过去在极左倾向下不

仅被忽视，而且遭到了否定。

陈白尘是田汉南国社培养出的成就最大的戏剧家。历史剧和讽刺喜剧是他的强项。前文提及，话剧的源头上就有讽刺“官场”的民主意识。这一传统得到了发扬，陈白尘便是这一传统的代表，他的作品有不少是充满民主意识的“刺官”之作（如《等因奉此》、《升官图》、《天官赐福》等）。正是他，在抗日年代把我国喜剧尤其是政治讽刺喜剧提高到空前的水平。批判腐败官场的《升官图》（1945）已成喜剧经典，1988年纪念陈白尘80华诞与从事文学、戏剧事业60周年，1997年纪念话剧90年生日，南京都演出了《升官图》，两次演出都引起了强烈的反响，这充分说明了它的生命力。陈白尘是喜剧家，他把“笑”献给人民。“笑”是批判现实的产物，其要义是“精神自由”的追求。“自由”在马克思主义的价值中占有核心地位，陈白尘“这一个”左翼作家，正是从追求喜剧精神走向马克思主义的。

四

江苏话剧百年的后50年，即1957年以来的这半个世纪，话剧的物质外壳与精神内涵都有许多变化。其现代启蒙主义精神发生了由淡化、消解到重建的历史转折。“启蒙”与“政治”既有联系又有区别。先进的、代表民意的政治与启蒙是友，黑暗的、对抗民意的政治与启蒙是敌。“启蒙”之进、退、起、伏的S形轨迹，彰显出令人深思的文化规律与历史教训。

1951年大张旗鼓地开展批判电影《武训传》的斗争，狠狠打击了文化启蒙、教育救国的思想，这预示着当代文学和戏剧中的“启蒙”话语将会遇到“麻烦”。但在1956—1957年短暂的思想解放（又叫“解冻”）的形势下，启蒙思潮上涨，江苏戏剧出现了《布谷鸟又叫了》（杨履方）这样的充满现代启蒙主义精神的优秀话剧，还出现了提倡“第四种剧本”这样的具有“解冻”冲击力的理论见解（提出者“黎弘”即剧作家刘川）。《布》剧作者敏

锐地觉察到在新政权下人在精神领域里遇到的新问题——自由、个性受到了某种压抑，人性遭到了某种扭曲：有人打着崭新的旗号（如“革命”、“集体”、“社会主义”、“党的领导”之类），践行的却是陈腐而丑恶的封建专制道德之私。像该剧中那个共青团支委王必好，满口“革命”、“进步”的话语，但把恋人童亚男（性格活泼、热爱自由，爱唱歌，被人喜称“布谷鸟”）视为囊中私物，竟以“组织”名义粗暴地剥夺她个人的自由。作者通过一位农村姑娘的命运转折，鞭挞专制，歌颂自由，张扬正气。“第四种剧本”之说，就是为了突破文艺上僵化的清规戒律和编剧教条，呼唤《布》剧这类话剧的出现而提出的。但 1957 年“反右派”斗争后，戏剧思潮发生巨变。江苏也逃不脱“大跃进”、“文革”的灾难，曾大量制作“阶级斗争”戏、“反修防修”戏。只有历史题材的话剧稍有可观，如 1962 年前后江苏省话剧院演出的《天京风雨》（费克）、南京军区前线话剧院演出的《东进序曲》（顾宝璋、所云平）等。所谓“阶级斗争”戏、“反修防修”戏，它们与政治“一体化”，构筑了通向“文革”的思想之路。1963、1964 年毛泽东两个关于文艺问题（主要是戏剧）的批示，已经意味着“文革”的开始。所以，1963 至 1976 这 14 年，是戏剧之启蒙理性消解一空的一段蒙昧的戏剧史。

1976 年清除“四人帮”之后，又经以真理标准讨论（起自南大）为开端的思想解放运动的开展，中国进入了一个改革开放的新时代。只有在这时，中国才重返现代化之路，重新承认人类文化的共同价值，戏剧的启蒙主义精神才得到复苏。江苏话剧百年这最后的 30 年（1977—2007），值得在此一提的，我个人认为有这么三点：一是有一个辉煌的 80 年代，产生了不少优秀戏剧作品和剧作家。我在这里不可能列出完整的名单和剧目。二是老剧作家陈白尘弃官从教，当了南京大学的教授，不仅重续了文学与大学的因缘，而且给大学吹进了新鲜空气。本来现代文学与现代大学是紧密相连的，二者都是在现代启蒙主义文

化运动中产生、发展的。找不出哪个现代大作家不是出自大学或者曾任教于大学的。戏剧家任教于大学的也不少,如田汉、洪深、欧阳予倩、曹禺、余上沅、熊佛西等。走上讲坛授课,拿起笔来写作,自由的境界,创造的精神——这既是大学的灵魂,也是文学的生命。可惜这个好传统被丢弃了,二者在“文革”中均遭到摧残。当十年浩劫刚刚结束,上边要陈白尘回京做官,但他毅然接受了匡亚明老校长的聘任,到南大任教。他生命的最后 16 年是在大学度过的。他不仅创作了《大风歌》、《阿 Q 正传》等优秀剧作,而且建立了南京大学的戏剧学学科点,培养了李龙云、姚远、赵耀民这样的优秀剧作家以及胡星亮、陆炜这样的学者型戏剧批评家。同时,陈老除参与全国戏剧活动外,还团结和培养了江苏的一大批年中青年(现在有的已进入老年)剧作家,如赵家捷、马中骏、蒋晓勤、方洪友、邹安和、韩勇、邓海南、王承刚、王立信等。三是 1989 年 4 月的“南京小剧场戏剧节”。这是一次全国性的话剧汇演,剧目丰富多样,风格流派各异,学术讨论自由。黄佐临、陈白尘等戏剧前辈和大批中青年编剧、导演、演员都来了。《绝对信号》、《火神与秋女》、《天上飞的鸭子》等探索性、实验性的剧目得到好评。《屋里的猫头鹰》一类的先锋戏剧也引起了争论、理解和研究的趣味。总之,在我的印象中,这是 80 年代我国戏剧繁荣期的最后一次“闪光”。进入 90 年代后,文化态势趋向物质化、平庸化,从总体看来,戏剧精神作为全民心态的表征,逐渐走向萎缩。自然,剧界人士仍不乏坚韧的苦斗者、执著的探求者,他们代表着未来的希望。

理想的流失与重建

——《叫我一声哥》创作余墨

李龙云

一

1997年前后，在话剧《正红旗下》之前，我还写过两部多幕剧。一部题为《天子脚下》，另一部题为《名门之后》。前者描写的是一群与我年龄相仿的人，在1977至1997近二十年来的生活。后者描写的则是一批晚清旗人的后裔，在一夜之间由“一等公民”沦为“多余的人”之后，与社会处处不协调的尴尬处境——那是一种既荒唐可笑又令人酸楚同情的处境，我想揭示一个民族在失去归属时的痛苦与孤独……

但在90年代，我的剧本没有机会搬上舞台。因此，至少从1996年开始，我已不再指望作品搬上舞台。我开始用戏剧这种形式搞我的文学。在我这里，剧本的发表就是作品的终结，尽管这种心态始终伴随着几许孤单。

10

2000年岁末，《正红旗下》在上海演出。一个江南话剧演出团体，将一部北京地域色彩很浓的作品演绎得如此辉煌，这对我是个安慰。我开始翻过头来重新回顾上个世纪末最后那二

十年的生活，回顾的结果就是将《天子脚下》中两个最有价值的人物抽取出来重新写成了一部话剧，题为《叫我一声哥》。

二

《叫我一声哥》写的是男人之间的事情。

我力图通过几个男人之间的友情，来述说世界上最动人的那份纯真，并借以表述我自己在坎坷坎坎坷坷的生活中所感受到的那点人生道理。

日本电影界的先觉八柱利雄认为，艺术上最动人的境界有两种：一种是男人之间的友谊，那种阳刚之气；另一种是人生中的那种错过感——失之交臂、永远的失之交臂，待到事情明了时，所有的人生均已成为历史，人们所能感受到的只剩下了遗憾，那种遗憾才叫荡气回肠。

男人之间那种带有阳刚色彩的友情，往往比女人之间的情感动人。

男人是缺少了一根肋骨的人，那根肋骨拿去做了女人。因此，男人天生就是不完整的。而一个不完整的人却要去抵挡生活中的主要雨雪风霜，他就必然要把很多痛苦、寂寞、无助隐忍在心里。但当隐忍到实在无法隐忍，也十分需要温情的时候，给他温情的恰恰是另一个男人，那时候碰撞出来的火花是非常感人的。

在《叫我一声哥》里，主人公二祥与小骡就是这样的一对男人。但当小骡——一个多年来一直可以信赖、倾诉的朋友，突然背叛了的时候，倾诉者二祥所感受到的是一种彻底的孤单。

三

《叫我一声哥》的剧名来自我写的一首歌《寻觅》。歌中唱道：

命中注定，
一生都在寻觅。
寻觅——
北方人心目中的兄弟；
寻觅男人之间
惊心动魄的友谊……

歌词表述的是一种近乎固执的执著：

叫我一声哥，
我会泪落如雨。
叫我一声哥，
我就把你什么都给你……

我笔下那些男人，把得到男人间的友情视为一生的理想。这一理想是那样诱人、那样有质量！这注定了他们的孤独。于是“命中注定”，他们只能“一生都在寻觅……”这反而衬托得他们的理想越发悲壮，特别是在一个拜金主义泛滥的年代里……

四

《叫我一声哥》讲述的是一个简单到不能再简单的故事——一对比亲生兄弟还亲的少年朋友居然被金钱所腐蚀，从而背叛了他们间的友谊，最终又开始反悔的过程。

而那种友情是由父子两代人在艰苦岁月里共同培植起来的。

二祥(用力攥住小骡父亲的手)……我哥活着时，跟我讲过一件事，他说挨饿那年，他跟大骡都正上初一，一天到晚从来没觉着吃饱过。有一天，您把大祥

一个人儿领进一家小饭铺，连小骡他们哥儿俩都没带。您说：“小子，大叔今儿管你一顿饱饭！你撒开了吃！”那顿饭，大祥吃了一斤一两！一斤一两是多少？那是您五天的早点！为了让朋友的儿子吃顿饱饭，您自个儿五、六天空着肚子去上班……

那是一种金子般的友谊！

当小骡即将离开北大荒的时候，面对空荡荡的荒原，开始喃喃自语：“来的那年，我十七。火车一拉鼻儿！好几十万人，跑这儿来了……”

〔远处一种梦幻般的音乐出现了。舞台深处随之出现了一排黄棉袄。

小骡 十七到二十七，做梦似的，一个猛子在这儿扎了十年。现在，又都走了……可是大祥哥，就把您一个人儿搁这儿了……

〔此时，死去的大祥出现在舞台一侧。他身穿一件当年知青们最常穿的那种单布黄军衣，手里一把小号，脸上挂着微笑。

小骡 大祥！大祥哥！我老觉得你没死。一早一晚儿，走到没人的地方，我净小声跟你说话儿……

〔舞台深处的《兵团战士之歌》飘了过来。

小骡 大祥哥，什么时候想我们了，就给我托个梦。用不了多少日子，我们哥几个准来接你……不是我，没准你死不了！那么大的烟泡，哥们儿迷了路，你领着大伙儿去找我……

小骡（突然发现了大祥眼里异样的光彩）大祥 哥，我们哥儿几个走了……再给我们吹一段小号吧！

〔小号响起来了！小号发出了悠长的长音。小号

吹奏的是苏俄民歌《小路》。乐曲那样深情动人……

[突然，小号呜咽了。]

小骡（眼盯着大祥）大祥哥……

大祥（似乎是鼓足了勇气）小骡，再叫我一声哥吧……

小骡（喃喃着）哥……大祥哥……（突然歇斯底里地喊叫了起来）哥哥哎……

[巨大的回声在空旷的荒原上回荡着。]

[黄棉袄们的歌声有如滚滚春潮，铺天盖地而来！]

五

《叫我一声哥》写了我这一代人。每一代人的具体追求都是明确的，但当放在整个人类历史长河中来考察时，却又显得那么盲目。

在本剧中最先获得这种觉悟的是小陆：“昨儿电视里说，北大荒，三江地区，是世界上最大的湿地。开出的那些地都得退回去，还林还草……”小陆的语吻里流露出无尽的惆怅：“好几十万人忙活了十来年，那可是好几十万大小伙子！白忙活了……”

对一代人或一个群体而言，人们有时甚至会感到一种一代人的孤独。

小陆：“人还是得扎堆儿”，凄然一笑……

满把主：“扎堆儿？一堆人有一堆人的孤单。”

那是一种失去归属的痛苦。

剧本结尾，小陆好像已变成了一个哲学家：“昨儿我听说上海一哥们儿，也是东北的，办回上海多少年了，日子过得特掖障，哥们儿一怒，又回去了。回去那滋味就好受啊？哥们儿两头儿够不上啦……”

六

不要说一代人，即便就一个单个的个体而言，在命运面前同样会感受到自身力量的渺小。全剧结尾，小骡经过毕生的奋斗，理想终于成为了现实——整条广安门大街都被他兼并了下来。但这一切的始作俑者小骡却已变得众叛亲离，身体也已彻底垮了。他面对着那趟大街悲凉地喃喃着：“一个大活人，不定哪天，从医院小窗户里塞出个小纸条，一看，一串加号！完！二指宽的小纸条就把您给判啦！”眼里涌起无限的惆怅，“买卖起来了，我也完了。我不光有糖尿病，‘老二’也他妈不好使了！哥们儿！你们替我想想吧！酒色财气，我一样都不能沾啦……”

恰在此时，剧场里突然传来了轰轰隆隆的巨响！声音经久不息惊天动地——广安门大街塌了！一片废墟之上，只有那座最原始的绒线铺完整的保留了下来。

“文利栈”的砖砌匾额无声地立在那里，表面看它象征着“本小利微”，骨子里却显得那么神秘……

小骡的目光在梭寻着：“老年间的铺面，后贴上去那些东西全下来了……就剩了‘文利栈’这仨字儿。这是一整趟大街啊！忙活这么些年，一个小手指头一捅，就倒了。二十年了，这儿好像什么事儿都没出过……”

尽管如此，人们摆脱命运控制的努力却那样顽强悲壮，这成为我写此剧的初衷之一。

七

《叫我一声哥》写了两个家族的情感史。

对一个家族、一个群体而言，所有过去的一切，包括苦难，都是值得怀念的，都会成为他们相互之间温暖的源泉。

当小骡处于极度痛苦时，死去的父亲突然出现在舞台一

侧！小骡惊喜异常，叫了一声：“爸！”接着几步奔上去抓住了父亲的手：“爸！您怎么来啦？我们想您都想坏了！这么些年了，您从来就没给过我笑脸儿。今儿您怎么啦？您怎么冲我乐了……”

父亲则无限感慨地说：“有时候我净想，还不如你们小时候呢。那阵儿虽说穷，可我跟你妈拉棒着你们几个，过着可有劲了。”老人眼里突然涌满痛苦，“可现在，倒是有了钱了，可是怎么会……真的是仇家转弟兄吗？”

老人的话在小骡心中引起深刻共鸣。

小骡：“是！爸！您说的没错儿……”匆匆追了过去，“您还记得吗？奶奶瘫在炕上那些年，为了给奶奶治病，咱们家借的净是窟窿。奶奶怕您为难，从来什么都不提！脸上老是笑不唧儿的……可到临咽气儿那天，奶奶突然说她想吃糖葫芦！那种麻山药的糖葫芦！我跟我哥掉头就跑出去了。跑了半拉北京城，最后在永定门车站买着了。我们哥儿俩那叫高兴！举着糖葫芦就往家跑！可跑进家门，奶奶早没了……打那往后，我跟我哥一辈子不吃糖葫芦……这些日子，我老梦见您！可哪回您都是耷拉着脸，手里还老举着串糖葫芦！”此时的小骡再也克制不住自己，大喊一声：“爸——”

而老人的脸上却依旧在淡然地笑着，但眼里已涌出泪水。

小骡更加困惑地：“爸！一帮哥们儿在一块儿聊天，一聊到小时候受穷、聊到在北大荒受罪，就都那么亲，心里那么热乎……可一回到跟前儿，人跟人就变得那么势利！算计你、做套儿、杀熟……这会儿这人怎这么不是东西……包括我自己。为什么？啊？……爸！您别走啊！”

死去的父亲终于走下了舞台。

恰在此时，舞台深处突然传来了隐隐约约的歌声！啊！是《兵团战士之歌》！

八

而对那些丧失了信仰的失败者，“美好的往昔”则是一剂精神鸦片。

当“满把主”中风之后再次出现在我们面前时，他早已失去了昔日的风采，只能用“美好的往昔”来安慰自己。

满把主苦笑着轻轻拂开了二祥的手：“不用扶，我这是虚胖！身上都是馕(náng)肉啦！”自嘲道：“哥们儿一辈子那么矫健的主儿，做梦也没想到会落到这一步！这一片儿都知道，我们老曹家在旗，将就着点说也算皇族。光院子就有四五进！厨子、老妈子、花把式、使唤丫头……好几十号！听我们老太太说，民国初年家里卖抄家货，四十挂大车拉了三天才拉走一小半……”

小骡张嘴就截了回去：“您现在就别提那个啦！”

满把主：“人一走背字儿净好琢磨过去的事儿。我原以为自个儿命不错！起小老妈子侍候着，别人家孩子吃早点，大不了三分钱到街上买碗老豆腐。哥们儿多会儿都是萨其马、牛奶！打牌也是！手那么臭，可一抓，就是满把主！刚解放那阵儿，吃瓦片儿，到公私合营，吃股息，真正落旆是六六年……可下乡一回城、一上大学，哥们儿就又煽起来了。可刚煽起来没几年，就又折下去了……”惨然一笑，“看起来呀，老天爷给谁多少，手里还真有准儿……”

“美好的往昔”成了满把主的生存支柱。

九

《叫我一声哥》也写到了钱。当金钱在一个社会的位置变得越来越显赫的时候，人类许多美好的情感诸如善良、诚实、自尊心、信任、平等愿望……等等开始不为所容。70、80年代以来的中国，这一过程在逐渐展开，我想写出这一过程在那些昔日的生死弟兄之间所造成的痛苦、困惑、恐惧。

在小骡的灵魂深处，始终埋藏着两种恐惧感。一种是没有钱的恐惧：“哥们儿，知道最难受的滋味是什么吗？啊？”声音在哆嗦，“是没钱让人瞧不起！上小学，一学期的学费才两块五，可我交不起！我们那女老师，整个儿一笑面虎！她不呲打你，她他妈臊你！一到礼拜一就问，‘还有哪几位同学没交学费，请站起来！’然后挨着个问，你几号交，他几号交……到下个礼拜一，又是‘还有谁没交，站起来！’越往后站起来的人越少。末了儿，屋里站着的就剩下了我一个人……”打了个冷战，“周围大伙儿那眼睛，锥子似的！”屈辱感使他满脸变得通红，脸对着小陆喊了起来：“哥们儿！我穷怕啦！”

另一种是即将失去“发小儿”的恐惧感。他面对二祥十分动情地：“我把咱们俩的交情，看得比命都值钱……一个人儿的时候，我净偷着小声儿管大祥叫哥。叫他，也叫你……”

此时，那支悠远的小号又出现了。

小骡 有一回夜里做梦，梦见你跟我掰了。追着你叫哥，怎么叫都不应！哥们儿哇的一声就哭了……

二祥 （心里十分感动）梦都是反话……（敏感的）你今儿到底想说什么？

小骡 （憋在心底的话冲口而出）哥哥，那天你要闪我一道，我可活着一点意思都没有了……

二祥 （一惊）怎么茬儿？你怎么说这个？

小骡 好些人都说，再好的哥们儿也是有难同当，有福不能同享。说得有枝儿有叶儿的……

二祥 那也分人！

小骡 分人？朱元璋算人物吧？他领着他那帮穷哥们儿打天下那阵儿，都好着哪！一帮人破衣拉撒要饭的似的，甭管从哪儿找来个窝头，哥儿几个，赶紧！找个背风儿的地方，往地下一蹲，把窝头一掰！

“您是哥哥！您来这块儿！”“不！您是哥哥！您来这块儿！”都他妈是哥哥！等一进了城，一吃上大米白面，完！三句话上不来，就给你放躺下！徐达长疮，楞打发太监送去只蒸鹅！鹅是什么？发物！那是“发小儿”的朋友！就这么下黑手……一想到这儿我就浑身起鸡皮疙瘩（突然眼盯着二祥，目光中充满惶恐）哥哥！咱可不带那样儿的！

两种恐惧感始终在相互角逐，折磨着小骡的灵魂。

有时他会突然把脸转向二祥：“我净问自个儿，你说，钱大还是哥哥大？那还他妈用问，当然是哥哥大了！可是，一到钱跟哥哥打起来的时候，我就好拉便宜手儿……我明明知道，再不是东西的人也不该往钱旁边一站，转身给哥哥一杠子！”十分痛苦地说：“其实，我眼珠子盯着钱的时候，心里那个哥哥一直在‘咕容’……”

但令人无法理解的是，小骡最终背叛了自己。

十

在一个以物质主义为核心的社会里，人必须放弃很多东西，有时甚至不得不出卖一些东西，包括自由。诚如鲁迅先生所言：“自由固不是钱能买来的，但却能够为钱而卖掉。”

当今的中国社会需要的是“滋阴”，而不是“壮阳”。

那么多的人燃烧在一夜暴富的欲望里。

“欲望”跟“理想”有没有区别？

在这个戏里，我希望那排反复出现的“黄棉袄”和那片砖砌匾额“文利栈”，多少能带给人一点象征想象。在“文利栈”的背后，那种“尚柔、无为”，那种“知其雄，守其雌”，那种主张谦退的味道，或许多少能让人联想到一点道家学说。剧中的“满把主”，当他在生活中获得了某种觉悟之后，他已经变成了一位有些变形

的“老庄弟子”，我们在他身上已经能够感受到一种“伟大的悠闲”。他衣冠楚楚走上舞台。身后跟着一名司机、一个姑娘。

满把主 (上来就嚷)高老板！马老板！(打量了一眼正在装修的门脸)小铺儿，扎势起来啦！(眼睛寻找着文利栈那块砖匾)文利栈那块匾没给人喀哧下去吧？

小骡喀哧不动！跟块膏药似的，甭提多寒碜了……

满把主 拿雷管，崩！(开始上话)我现在也学坏了，瞅着文利栈这仨字儿也不那么顺眼了。明儿我开买卖，门框四周不贴对子不写字儿，转圈儿全画上支票！(突然反口)真那么办您就钻到钱眼儿里去了！兄弟！留点后手吧！

二祥 曹哥！看您这派头，煽起来啦！

满把主 煽起来啦？差点弯回去！去年，在澳门，哥们儿对着一个老虎机正数钱呢，咕通！躺下了！五天没睁眼……

小骡 那么邪乎？

满把主 香港一个大师，九十多岁了，带着仨媳妇。又是掐、又是扎、又是发功……哥们儿人都到了那边了！阎王爷一看，哟！这不曹先生吗？中国那边的事儿您还没弄利索呢！早早儿跑这边来干嘛？这边可凉！这么着，哥们儿又回来了……(自个儿先呵呵地笑了。)

二祥 (眼看看姑娘)这是您的，女秘书？

小骡 哥哥，您可要腐化……

满把主 腐化？你把中国交哥哥试试？所有轮船，一律不许再分头等舱二等舱！吃早点，只要是个性命儿，窝头就都是窝头，酱肘子就全是酱肘子！

我有时觉得，现代西方人的很多精神痛苦最终要在东方哲学里来寻求解脱。而时下中国人的很多精神病变，不过是在重蹈西方人的覆辙……

不管社会怎样变化，是否至少应该说，人生还是需要真情的，这种真情应该是良心的主心骨。

十一

我知道，生活远比我所描述的要复杂得多。人是那样复杂，文学因此才有存在的意义。而我的作品中的那点理想主义光芒，则是我的作品和我这个人存在的意义。

我一直希望自己的作品能多少笼罩上一点诗情，能具备某种神秘色彩。记不清是哪位学者说的了——凡能把一切都讲清楚的就是文章，只有那种带有某种只可意会不可言传色彩的，才是文学。

在这部戏里，最令我心动的是细草。像“黄棉袄”和“文利栈”一样，与其说她是个角色莫不如说她是某种象征。她每次出场，总有一种梦幻般的音乐首先出现在舞台深处。接着，她像一尊雕像似的出现了。她是那样宁静慈和，像一名天使降临到了人间。

细草（脸上在笑，眼睛里却浮动着泪花）小骡

哥！……

小骡（声音在发颤）细草？

细草（扭头望了望那排黄棉袄）你们都要走了……

小骡都要走了。

细草可我不能走……我不是不想走，是走不了……

小骡你那女儿好吗？（语吻中隐含着报复）

细草 我的女儿？（脸上始终带着微笑）那也是你的女儿……

小骡 （十分烦躁地）别他妈胡扯了！那哪是我女儿！

细草 （像个诗人似的开始述说）你知道吗？一个女人要是爱上一个男人，就会在天地间产生一种神奇的力量……你一直觉得我肚子里那个孩子不是你的……

小骡 （暴躁地）那孙子本来就不是我的……

细草 （并不争辩，只是在诉说）有些事，你永远也不会明白……（脸上再次出现了那种天使般的微笑）其实，我是你的……

[小号响起来了！乐曲那样深情动人……]

[突然，小号呜咽了。]

十二

真正的艺术品最终总要皈依于某种宗教意识。

在《叫我一声哥》中，当所有的故事都已结束，无论是对二祥还是对小骡，所有的人生都已成为历史的时候，舞台深处随着那种梦幻般的音乐，人们久违了的细草再次出现在舞台上。像在序幕中一样，她仍旧穿着那件洗得发白的旧军衣，气质中仍是一种诗人般的平静与智慧。

小骡一下子惊呆了：“你？细草？……这么些年，都快把你给忘了……你还想着来看看我……”

细草脸上挂着微笑：“我不可能忘了你……二十年前我就跟你说过，你需要我的时候，我就会出现在你面前……”笑得更加灿烂。

小骡被深深打动了：“你还是那么心善……”

细草：“我今天来，是想告诉你，那个孩子真的是你的！她

已经长大姑娘了……”

此时，舞台深处出现了一个姑娘。她是那样光彩照人！她站在那里，目光中流溢出无尽的惆怅与怨艾。

小骡惊讶地说：“真的？”

细草：“也许你现在能听进我的话了……你知道，一个女人，只要不是那种烂透了的女人，她就绝对知道自己的孩子是谁的……”脸上闪烁着诗人般的光彩，“一九七四年的秋天，一望无边的落马湖荒原上，大车轱辘似的夕阳把金黄色的霞光泼撒在草原上。周围是那样静，草野是那样绵软。身边，别拉洪河的河水在缓缓流淌……远处，大祥哥的小号响起来了……”目光中流溢出无尽的幸福，“很快，月亮升起来了！月光星光洒满荒原……”

小骡的灵魂受到极大震动，他动情地望着姑娘。

姑娘却转身离去了。

细草望着姑娘的背影，似乎已彻底变成一个诗人：“当你想接纳她的时候，她走了……人的一辈子，很多事儿会擦肩而过……明白了，就晚了……你知道，一个女人把那样的事隐忍在心里该有多么不易。可是，我从没埋怨过你。永远不会埋怨。男人女人之间那点事儿，干干净净，很美……可是，你知道吗？俩男人之间的事儿，更美！有时甚至会惊心动魄。”

小骡心里一哆嗦：“你是说我跟二祥？”

细草：“不是哪个男人一辈子都能碰上这样的男人……”

自尊心袭上小骡的心头：“你好像长学问了？”

细草脸上闪烁着更加夺目的光彩：“其实，我就是大祥……”

小骡：“你就是大祥？”

细草：“对。二祥哥也是大祥……”

小骡更加惊讶地：“二祥哥也是大祥？”

细草：“小骡哥，你一辈子能碰上我们这么三个人，”手往广安门大街一指，“就是这整趟大街都倒塌了，你也是富有的……”

歌声再次出现了。
舞台深处的黄棉袄们凝视着细草在微笑。
此时，剧场里突然传来了轰轰隆隆的巨响！声音经久不息
惊天动地——广安门大街！整条大街！塌了……

十三

我热爱话剧，我把戏剧创作视为自己生命存在的方式。
我有我的戏剧理想，但我深知自己能力有限。
1985年我写过一部《荒原与人》。我一直觉得：迄今为止，在我为数不多的作品中，多少有一点价值的是《荒原与人》，是《荒原与人》所追求的那点人类意识，是《荒原与人》所描述的男人与女人之间的情感冲突所引发的人与自身的搏斗。

而《叫我一声哥》是《荒原与人》的姊妹篇。所不同的是，《叫我一声哥》描写的是两个男人之间的事情……

2006年，在《荒原与人》问世二十多年之后，中国国家话剧院再一次把它搬上了舞台。这对我是个很大的安慰。

十四

我感激苏叔阳。在《叫我一声哥》的剧本修改过程中苏叔阳曾提出了很多宝贵意见。其实，苏叔阳对我的最大帮助在于，他使我坚定了很多原本就属于我自己的东西。

我对赵有亮院长和所有给过我帮助的人、对第一次把《叫我一声哥》搬上舞台的曹其敬导演和所有参与那次合作的艺术家们心存感激之情……

“佑启人文”与“前话”五十年漫谈

姚 远

一 为什么我会进入前线话剧团

我是 1949 年入学的。那是我们新中国成立以来的第一批接受中国共产党教育的小学生。所以，我这一辈子接受的是我们党的教育方针指导下的系统的新民主主义和社会主义的教育，这就是我个人成长的文化背景。

我之所以热爱上话剧，因为接受的是前线话剧团的启蒙。

前线话剧团的前身最早是新四军的战地服务团。后来是在华东军区各路军队文工团的基础上合并而成的前线话剧团。它正式成立的年份是 1955 年。它一度曾经称作中国人民解放军第三野战军艺术剧院，后来才改为前线话剧团。我第一次看戏是在苏州，是胡可编剧的《战斗里成长》，亦是由前线话剧团的前身之一——苏南军区文工团演出。从此，我便和军队的话剧团结了缘。后来一直到 50、60 年代，我看过的前线话剧团的戏，那时候，前线话剧团应该是他们最辉煌的时期。

那时的前线话剧团拥有丰富的演出剧目和众多的话剧艺

术家,包括他们演出自己创作的剧目:《我是一个兵》、《杨根思》,还有最著名的代表作:《东进序曲》、《霓虹灯下的哨兵》。我曾经对前线话剧团的成员们夸过海口,说你们当中可能没有一个人看过前线的戏有我那么多。因为我从50年代起就在看前线的戏。后来,团内著名舞美设计师的儿子原伟华在会下找到我说,你说得不对,我看得比你多,因为,我从小就在前线话剧团长大的。这我无法和他抗争。

话剧对我最大的影响是它改变了我的人生。那个年代,风靡全国的一出戏,叫《年轻一代》,编剧是上海戏剧学院的教师,叫陈耘。内容是叙述有志青年志在四方,响应祖国号召,支援边疆的故事。其中有一场戏是一个老干部,拿出血书来,告诉自己的儿子,他是烈士的遗孤。我是在收音机里收听的话剧实况录音,听得泪流满面。受了这个话剧的影响,我也响应了国家的号召,带领了一批社会知识青年主动下乡插队。那个时候的话剧就可以产生那么大的鼓动力,而现在话剧也许再也没有这样的“号召力”了。但是,正因为如此,话剧渐渐成了我人生追求的一部分,对前线话剧团这样的艺术团体心驰神往:有那么多的编剧编写出了令人神往的剧作;那么多的舞台艺术家创造出了令人难忘的形象。这才使我最终踏进了前线话剧团的大门。

二 “佑启人文”与“提高战斗力”

我们曾经专程去到皖南泾县,当年新四军的总部所在地。看到了当年战地服务团住的旧址。

这里曾经是一个祠堂,当年有一批具有革命意识的优秀知识分子,为了抗日,汇集到了这里。为了民族复兴,为了抗击外侮,为了启蒙民众,在这里最艰苦的条件下,不遗余力地从事着革命的戏剧运动。我们国家的话剧运动,正是在这样的时代背景中轰轰烈烈地开展起来,启发着人民大众的民族觉悟,起

着团结民众，教育民众，打击敌人的作用。于是，与世界其他国家不同，我们国家的军队中，拥有着那么多的军队文工团。文工团的全名应该是“文艺工作团”。它不是娱乐，是革命工作。所以，它成了革命运动的重要部分，成为我党政治工作中的一个方面军。军队的话剧团，应该说成了中华人民共和国成立之后全国话剧队伍的骨干力量。许多话剧团体正是从军队的文艺团体衍变而来，即便原先不曾是军队的话剧团体，但其中的骨干力量也是来自革命文艺队伍。

在全国话剧最兴盛的时期，仅仅军队的话剧团体就有：总政话剧团、海政话剧团、空政话剧团，还不算装甲兵、炮兵、工程兵文艺队伍中的话剧队。各大军区的有：北京军区战友话剧团、沈阳军区前进话剧团、兰州军区战斗话剧团、昆明军区国防话剧团、福州军区前锋话剧团、广州军区战士话剧团、南京军区前线话剧团等，形成了中国话剧一大特色。

今天我们论坛的题目是：话剧的现代启蒙精神。而使我特别感到有意味的是，当年作为新四军战地服务团驻地的祠堂上面有四个砖雕的大字：“佑启人文。”这似乎成为一种历史的昭示，赋予了前线话剧团一种精神，这便是“佑启人文”的精神。当然，“佑启人文”中的“人文”二字，应该作何解释？这似乎随着时代的变化，也赋予了它不同的精神内涵。

在我国，从来都是把军旅戏剧划为特殊的一支，因为它的观众面向着一个特殊的群体。

当年的那群青年知识分子，大多是主动投身革命的。他们当中的很多人，放弃了自己优裕的生活，为了抗日，到了前线。他们来到了一个完全陌生的文化与政治环境中，从事着自己热爱的戏剧事业，贡献着自己的革命热情，在自己的艺术实践当中追求着自己的政治理想。将艺术的功利与革命的功利完全融合在了一起。因此，作为艺术的或者说是文化的“佑启人文”的作用，与革命运动的直接目的有着完全的一致性。于是，革

命文艺的或者说是军旅文艺的纲领,就逐渐演化成为“为提高军队的战斗力而服务”。

当我国进入到和平建设时期,尤其是到改革开放以来,很多艺术工作者对“提高战斗力”的口号感到过困惑。因为这样的口号,直接制约着艺术品的艺术含量。艺术品有着自身独特的美学标准,而直接为政治服务是不能促进艺术的发展和提高的。它只能使艺术走向僵化和没落。这些年,话剧的萧条,军旅戏剧的被人冷落,能说和这样的口号无关吗?

话剧团,是一个艺术生产的单位,是为提高观众艺术素养而存在的。它应该是为我们的基本观众提供艺术营养的地方,而不是对外展示军队各项成就的“窗口”或者说是展览馆。我历来认为,艺术对人的作用是让人变得更加善于思考,而不是让人的头脑变得简单;是让人的情感变得更加丰富而不是更加麻木和苍白。所以我曾经提出,军队话剧应该把主要的观众放在军校生上。我们应该用我们的剧院,我们的剧目,我们丰富的大量的经典剧目的演出,来提高我们未来青年军官的文化修养和艺术素养,使他们成为一个有文化的指挥员,因此他们在将来战斗中所发挥的作用可能跟一个粗鲁的莽夫是完全不一样的。这就是我对军旅文艺本质精神的理解。

军队是国家机器的一部分。机器是没有思考的。然而,开动这机器的人必须具备人性的思考,必须具有人文的精神,否则,对于人类就是灾难。

现代军事变革使得战争也在走向人性化。武器的精确制导,也正是对于传统的“杀伤力”的革命性的演进。现代战争强调的是“制胜”性,而不是毁灭性。

然而我的文艺主张并没有得到响应或者说是支持。唯一赞同我这主张的是当时的总政文化部部长徐怀中少将。他是一位优秀的作家。他所写的作品:《我们播种爱情》、《西线轶事》独树一帜,在全军内外产生过巨大的影响。他的著作的最

大特点，就是作品中充满了人文的精神。可是正因为如此，他的作品面世之初，总是遭到非议，走到最后才得到肯定。

三 “霓虹灯”现象

在纪念“话剧百年”，胡锦涛主席列举话剧优秀作品时，其中唯一的军旅戏剧的代表作，就是《霓虹灯下的哨兵》。确实，《霓虹灯下的哨兵》在当时来说，是影响最大的戏剧作品。全国有一百多家院团陆续搬演，我们的邻国，朝鲜与越南也先后上演了这一剧目。这在当时，处于完全对外封闭状态的中国，是非凡的影响。

我当时观看《霓虹灯下的哨兵》时也是感到耳目一新，非常赞叹。

由于地域和前线固有传统的影响，前线话剧团演出剧目的特点便是清新，活泼，不拘一格。所以来，有人把前线话剧团的风格定为：“战斗的，抒情的。”我当然觉得这样的定义还不十分准确，还有待于探讨。但作为前线话剧团的代表剧目《霓虹灯下的哨兵》的出现，确实是领风气之先，集当年舞台艺术之大成。它举重若轻地打破了经典话剧“四堵墙”的陈旧的模式，将中国传统戏曲，宣传队的广场剧、活报剧，和西洋话剧的因素结合起来，出神入化，灵动自然地融合成具有独特风格的崭新样式。

它的出现并非偶然。因为在这之前，前线话剧团做了一系列艺术上的准备。

当时所有的前线话剧团的艺术家大部分都是经历过战火考验的军人。他们有着丰富的战地生活体验；因为条件艰苦，他们几乎从来没有在像样的剧场演出过。广场，地头，行军路上，到处都是他们演出的阵地。大量的实践经验告诉他们在演出过程中，如何与观众达到交融。

在剧团正式成立之后，当时前线话剧团的领导人实施了剧

院的正规化建设,在他们的努力下,成功地举办了一个全国的话剧导演进修班。请了苏联的戏剧教授来讲授“斯坦尼斯拉夫斯基表演体系”。正是这样的一系列的前提,使得他们在艺术实践中融通了古今中外的戏剧表现手段,又是从火热的现实中汲取着生活的养分,于是在创作上获得了丰收。《东进序曲》、《我是一个兵》、《霓虹灯下的哨兵》等剧目一个又一个地矗立在前话的舞台上,呈现了极度的辉煌。

《霓虹灯下的哨兵》之所以有广泛的影响,我的观点是因为他们在剧中塑造了一群有着鲜明时代特性的人物,是这一群人物征服了观众。他们的表演,尤其是宫子丕塑造的连长的形象,是令人不得不啧啧称道的。再如班长赵大大,排长的妻子春妮,进入南京路之后迷失了方向的排长陈喜,甚至包括来往于南京路上的没有一句台词的两个嬷嬷,都是那样出神入化,栩栩如生。

《霓虹灯下的哨兵》的原型来自于 60 年代的先进单位南京路上好八连。但是剧作者没有生硬地去搬演他们的“拒腐蚀,永不沾”,而是将其放入了解放军刚刚进驻所谓“大染缸”这样一个特定的时期。并且将故事进行了通俗化、人情化的处理。

舞台美术,也是领风气之先。一个背景,一个路标,几块简单的景片与道具,便将大上海车水马龙,十里洋场的繁复景色在有限的舞台空间内得到了淋漓尽致的呈现。这是中国话剧打破了西方传统经典话剧四堵墙模式的创造性的成功典范。

正是由于《霓虹灯下的哨兵》出色成功的创造,以至于给今后的军旅作品“创造”出了一个“完美”的模式:指导员、连长、排长、军嫂等等。比如说徐林格所饰演的指导员,几乎成了所有指导员的形象标准。和蔼亲切,循循善诱。所有的指导员全就是这样,受战士喜爱的贴心的指导员模式。这到底是我们的观众由于接受中国戏曲程式化的影响,喜欢接受“脸谱化”的人物,还是我们的创作者对于典型化的理解有偏差?还是由于中国

文学艺术的传统影响？我们可以对此作更加深入的探讨。但是这些都可以从中西方文化艺术的比较上来研究。比如说中国画与油画，中西方的雕塑，这些都可以看到在不同美学思想指导下出现创作倾向上的不同。

但是总之，军旅戏剧长期以来，确实存在着明显的或潜在的“模式化”倾向。这一倾向不仅存在于创作者本身，而且还存在于制约创作的领导和观众的心目之中。他们习惯于接受模式化的形象。这正是大量的“成功”作品被灌输之后的结果，在他们面对着“真实”的呈现之后，他们竟会对这样的呈现表示质疑。这是一种什么样的审美心理，我只是感到困惑，还没有深入地去研究。

四 产生在前线的非主流戏剧

前线话剧团出品了很多脍炙人口的作品，除了上面提到的戏之外，还包括一些未能得到当时社会认可的剧作。

1.《布谷鸟又叫了》

这是一部跟军队题材完全没有关系的剧作却是具有强烈启蒙精神的作品。但在当年却遭到了极大的非议。若不是当时某些领导的袒护，大约编剧被划为右派的可能性是百分之九十。由于董健教授对此已经有了精辟的分析，我在这里就不再赘述。

2. 音乐话剧《征婚启事》

这个戏的产生年代是 80 年代。话剧的演出市场已经趋于冷落。于是为了争取观众进入剧场，我们试排了这个音乐话剧。这个戏没有承载重大主题，只是用轻愉快的笔调，叙述了一个年轻军官的情感生活。这个戏无论是下部队还是深入到大学演出，都受到了热烈的欢迎。当时参加了全国歌剧汇演，也得到了评委和有关领导的赞赏，同时获了奖。但是却因为普京演出未能按照常规的申报程序，触犯了一些“纪律”，于是演

出被取消,这在当时,令文化新闻界感到十分地惊诧。一个戏的存在与否往往并不是戏剧本身,而是权威部门或者是权威人士的一个态度就可以决定它的生死,这在中国话剧史上已经是见怪而不怪了,问题是这样的现象对话剧艺术的发展所带来的消极影响,从而导致话剧走向萧条,不应该视而不见。

3. 话剧《秦淮丽人》

《秦淮丽人》,诞生在 80 年代末期。编剧是前线话剧团的奠基人之一,著名的剧作家沈西蒙。这个戏是他的创作计划中的《江南丽人》三部曲之一。

沈西蒙是很喜欢写三部曲的。当年的《霓虹灯下的哨兵》,有一个副题,就是《南京路进行曲之一》,但是之后从来没见过之二、之三,为什么没有了? 我不得而知。

可是这一个《秦淮丽人》,却是因为“之一”就难产夭折了。我认为这一个戏却是对于研究沈西蒙创作的十分有价值的作品。

他写的是上海十里洋场的一个小开,喜欢泡澡堂,喜欢唱戏,喜欢戏子,他热爱秦淮文化,热爱底层的劳动人民。然后他和一群丽人们怀抱着革命的理想来到秦淮河边,一同参加了革命。这个戏带有浓烈的自传性质。一个男人与三个女性在革命队伍中几十年来曲曲折折、恩怨情仇的故事。

写作这部戏的时候,沈西蒙已经年过七旬。他经过 80 年代思想热潮的冲击后,重新反思了自己的人生道路,回想起了在历次政治运动中,对某些人的不公正对待,并进行了忏悔,是对他自己革命生涯从人性角度上的一次重新认识。

这个作品,是他对自身人生经历的一次大反省,再认识,非常具有启蒙的价值。然而在排演此剧的过程中,却是到处碰壁。只是彩排了一次便就此搁置了下来。当时,在卫岗的排练场上,两出戏在打擂。《虎踞钟山》轰轰烈烈,《秦淮丽人》冷冷清清。

沈西蒙就是当年曾经在那“佑启人文”的战地服务团所在的祠堂里生活过的人。写了一辈子的革命戏剧，曾经有过那么辉煌的成就：《南征北战》、《上甘岭》、《霓虹灯下的哨兵》，然后到他暮年的时候，他却孜孜不倦地写起了《丽人》三部曲，这是人文精神在他心中的复苏。然而，当他写着自己最最情愿要写的著作时，却是那样的不被人理解，以至于使他自己都感到十分的悲凉。我到现在还保存着《秦淮丽人》的初稿。我觉得这是十分珍贵的文物。我期待着某一天，这个戏能够重登舞台。

五 “源于生活，高于生活”

“战斗传统”发展到了极致，那便是革命样板戏的出现。“三突出”的创作原则，固然现在已经被抛之脑后了，可是“源于生活，高于生活”的创作原则，却仍然是目前衡量文艺作品的标准。

有幸的是，看到董健老师在文章中已经公开提出样板戏的创作原则是反人道，反启蒙，反现代的。这一次曹禺戏剧奖的获奖者，《郭双印连同他的乡党》的编剧也在获奖感言中公开表示，他之所以写出这样的戏来，是因为“源于生活，低于生活”。这是对于“源于生活，高于生活”的一次温柔的反抗。

样板戏之所以时至今日还拥有相当部分的戏迷，那是文革八年直接灌输的结果，是八年贫乏的文艺生活长期与青春作伴的结果，并不代表着样板戏的生命力。

如果时代到了今天，我们依然还用“源于生活，高于生活”的原则来作为戏剧创作的指导方针，应该可以称之为反动。所以大量伪现实作品的出现，粉饰现状的作品出现，导致相当一部分戏剧剧目遭到观众的冷落与唾弃，那是十分自然的事情。可悲的是，现在有相当一部分官员仍然是用这样的标准来“指导”实际上制约着艺术家进行创作，那么我们首当其冲的任务，便是得肃清这些流毒，否则就是导致戏剧艺术的没落与

死亡。

话剧必须要经过蜕变。

社会正在转型，文艺体制也在逐渐地转型。我们的戏剧正
处于这样的一个路口——

“生还是死，这是一个问题。”

让该死的死去，让蓬勃的兴起，也许我们最终会看到戏剧
的新的辉煌。

当代喜剧创作和中国话剧的未来

赵耀民

喜剧的概念分广义和狭义两种。广义的喜剧是美学的概念，包括一切笑的艺术：漫画、相声、喜剧电影电视，以及现在大行其道的晚会上的搞笑小品等。狭义的喜剧是指戏剧中的一种体裁。今天我讲的是后者，而且比后者范围更小，中国话剧中的喜剧创作，希望不至于引起误解。

我想先问诸位一个问题：中国话剧一百年了，其间留下多少喜剧作品？

说起喜剧，就像说到森林，从古到今，那里面真是树种繁多。百木参天，百草丛生，当然，也百花齐放，令人神往。但说起中国话剧的喜剧创作现状，却难免让人沮丧。不仅是现状，检视一下百年以来的中国话剧，优秀的喜剧创作寥若晨星，让人印象深刻的似乎只有丁西林和我的恩师陈白尘两位的作品。就是这两位喜剧作家的作品，在我看来，也远没有得到充分的评价与肯定。本该是热闹的喜剧作家却是生前冷落，身后寂寞。那么，怎样才算是得到了充分的评价与肯定呢？我认为，那就是演出。不是指作为经典剧目回顾的那种临时性演出，而是作为剧院保留剧目的经常性演出。我不相信他们的喜剧作

品,尤其是《升官图》,在今天没有演出价值——无论是它的社会价值、文化价值还是票房价值。我相信它之所以不能被活的保留下来而只能收藏在书本里,不是因为它无现实意义而恰恰是因为它太有现实意义了。长期以来,我一直把像《升官图》这样的喜剧作品能否演出并被保留下来,还轻松地、毫无思想负担地拿到国际上去交流,作为衡量中国喜剧创作现状的一杆标尺。当社会不再把喜剧作品,尤其是讽刺类的作品的上演当作一件紧张的、需要“戒严”的事件,社会有了平常心,才能说喜剧有了好的创作环境。

举他山之石为例,最近,美国正在热播他们的喜剧艺术家创作的政治讽刺动画片《小布什》,虽闹得沸沸扬扬,但布什政府似乎无动于衷。这不能不说这是令人羡慕的喜剧创作环境。

而中国话剧的实际情形是,近六十年来(百年中的一大半时间),这杆标尺的刻度几乎一直停留在零的位置。50年代,有了老舍先生的《西望长安》,讽刺的是一个社会骗子,小人物,存活了,现在又被列入百年经典,但实际上并没有突破讽刺喜剧的禁区;60年代,出现了刘川先生的《布谷鸟又叫了》,讽刺官僚主义,尽管只是个小官,却还是不能突破,作品给毙了。70年代末,沙叶新先生等创作的《假如我是真的》,虽然也是讽刺骗子的,但通过骗子却讽刺了老干部,要知道,那是文革刚结束被解放出来的老干部,还了得?那部戏当时几乎要实现零的突破了,结果还是没有成功,而且更糟,那部影响极大的喜剧作品似乎在中国话剧的百年史上被抹掉了。这就是喜剧创作长达数十年的“现状”。对此,我们还有什么话好说?这不是个学术问题。因此有人说,50年代以后,喜剧死了。

那么,是不是喜剧真的死了呢?倒也不是。说喜剧死了,是说喜剧中的讽刺精神、批判精神、自由的思想精神死了。喜剧作为一种艺术体裁,作为一门手艺活还活着,只是被阉割了上述精神后活得像个太监。但总算还有气无力、死乞白赖、

嘻皮笑脸地活着。原因不是别的,是因为喜剧永远是受大众欢迎的娱乐样式,老百姓需要娱乐,需要喜剧。还因为喜剧艺术家或手艺人也实在太需要喜剧了,他们在夹缝中求生存,顽强地体现自己的天赋和才华,于是就有了所谓的“歌颂性喜剧”,实质就是表扬好人好事。这其中也有一些好作品,主要是电影,歌颂爱情,歌颂对生活的热爱。如《五朵金花》、《刘三姐》、《大李小李和老李》、《今天我休息》等等。应该说,这些作品所体现的喜剧精神和喜剧传统,与莎士比亚的浪漫喜剧和十九世纪欧洲的风俗喜剧有相通之处。当时的评论家们把它称为“歌颂性喜剧”,又称为“轻喜剧”。

但这是不是说中国话剧的喜剧创作环境好了呢?不是。原因不在于那些作品没有一部是话剧,还因为,一个只允许歌颂不容忍批判,只允许肯定性笑不允许否定性笑的创作环境,依然不是好的环境。尤其对喜剧而言,这种环境是致命的,令人窒息的。

这里并非是说两种喜剧孰高孰低,只是说不能让一种艺术全面发展的创作环境不是一个好的环境。我在二十二年前写过一篇论文,其中谈到喜剧史上的两种喜剧精神:娱世的精神和讽世(愤世)的精神。在我看来,喜剧的发展,喜剧创作的繁荣,是这两种喜剧精神的全面发展和繁荣,不可偏废。尤其不可偏废由阿里斯托芬等人所开创的、别林斯基等人所推崇的讽(愤)世的喜剧传统和喜剧精神。原因很简单:艺术,永远不可能仅仅是娱乐。

因此,哪一天,像《升官图》这样的喜剧能在我们的剧场里轻松演出,各阶层观众的笑声能在剧院内外自由飘散,那么,我们的喜剧创作现状就会变得令人满意了。

如果说,自阿里斯托芬以来所开创的政治讽刺喜剧——这一喜剧的主流品种在当前中国不仅没有任何“创作现状”,也没有多少学术空间可言,那么,喜剧的其他品种,它们的创作现状

又如何呢？莎士比亚的浪漫喜剧，王尔德的风俗喜剧，契诃夫的诗意图喜剧，迪伦马特的哲理喜剧，尤涅斯库的荒诞喜剧，品特的威胁喜剧，达利奥夫的黑色喜剧，作为与世界戏剧一脉相传，是国际现代戏剧的一个分支的中国话剧，又继承发扬了其中的哪些喜剧传统呢？有哪些是可以拿到国际剧坛对话，同时又受到本土观众欢迎的成果呢？似乎举不出多少例子。这就是现状。

是我们的民族不爱笑吗？答案当然是否定的。远的不说，就说当下，“无厘头”电影、电视“肥皂剧”、搞笑小品、网上“恶搞”等等，大受欢迎。刚才说过，这些当然也属于喜剧范畴，但我今天想探讨的问题是一百年来，为什么话剧舞台上的喜剧这么少，至今还在演出的更是几乎没有？是我们的话剧观众缺乏喜剧的审美能力？这有点本末倒置了。事实上是我们喜剧精神的残缺，喜剧创作的贫乏，时至今日，才使得喜剧成了小品和搞笑的代名词。如果说，戏剧艺术是人类精神食粮的话，那么，在我看来，无厘头、肥皂剧、搞笑小品只能算是其中的“垃圾食品”，色香味俱全，但没有营养价值，多吃还有害健康。虽然乐此不疲者大有人在，誓死捍卫者也不乏其人，那又怎样？

话说回来，人免不了需要垃圾食品。我就需要，不仅垃圾食品，有毒食品有时也需要，譬如我抽烟。但我绝不吸毒。在精神领域，人类社会也免不了需要消费和制造垃圾文化。垃圾食品永远是销量最大、价廉物美的好东西；同样，垃圾文化也永远是社会消耗量最大的文化。大众永远需要垃圾文化。不过，需要区分的是某些“恶搞”或“无厘头”作品，如《大话西游》、《分家在十月》、《一个馒头引发的血案》等等，还有某些手机笑话，如“本·拉登说：中国碰不得……”等等，这些作品有意无意地表现出解构、反叛、批判正统文化的态度，其自由精神和游戏精神，与真正的喜剧精神不谋而合。关于喜剧精神，我后面还要讲到。

我现在想问的是：中国话剧一百年，喜剧创作为何这么少、这么难？我想从创作环境和创作主体两方面来回答这个问题。

就创作环境而言，问题有两个：一是“太重视”，一是“太轻视”。

太重视，来自掌握喜剧作品生杀大权的人的狭隘态度。无庸讳言，长期以来，我国的喜剧创作如涉雷区，禁区密布，窒息了喜剧的生命。不是担心政治出格，便是忧虑道德失范，再不就是害怕格调低俗。总之，以正剧的思维来审查喜剧，以僵化的脑筋来理解幽默，当喜剧遭遇这些不会笑的，或者假装不会笑的难看的面孔，只好以哭收场。

太轻视，则来源于某些戏剧理论家和批评家对喜剧的美学偏见。亚理士多德《诗学》中一句被误解的话，是人们历来轻视喜剧的根源：“喜剧是对低贱的人的摹仿。”这不是说喜剧本身是低贱的艺术。喜剧人物或许是低贱的、轻浮的、滑稽可笑的，就像福斯塔夫、阿巴贡、阿Q，喜剧人物（丑角）通常是奴仆、骗子、小人物。但显然不能由此得出喜剧本身是低级艺术的结论。当然，在实践中，一些评论家、职业评委和文艺管理者，虽然理论上承认喜剧的艺术价值，但潜意识里还是轻视喜剧，总觉得喜剧不登大雅之堂，不如正剧或悲剧有分量，不能表现他们所看重的“重大题材”，进行所谓的“宏大叙事”。这些人顽固地认定：因为喜剧是不严肃的，喜剧所表现的内容一定也是不严肃的。这些人一直孜孜不倦地在寻找一种严肃正经的喜剧，浑然不觉他们自己已成喜剧描写的对象。就像中世纪的清教徒“法利赛”人，以严肃和惯于谴责别人著称，美国戏剧理论家埃瑞克·班提说：“法利赛人无论在当时还是在现在，都不能利用喜剧，而只能被喜剧所利用。”即便如柏格森这样一位对笑的研究有过重大贡献的理论大师，也因为认为喜剧是一切艺术门类中唯一以“一般化”为目标的，进而得出喜剧是“半艺术”的谬论。美学、戏剧批评和文艺管理实践中的对喜剧的轻视，也是

造成喜剧创作不景气的原因之一。

就喜剧创作主体，即喜剧作家艺术家而言，我觉得，问题出在真正的喜剧精神的缺乏上。喜剧精神不是单纯的搞笑和娱乐大众，那是匠艺；不是谄媚和拍马屁，那是奴性。真正的喜剧精神，从两千多年世界不朽的喜剧作品中可以得到印证，其一，是批判的精神；其二，是自由的精神。依我理解，这两点也可以归纳到董健先生提倡的中国话剧的现代启蒙主义精神中去。在批判精神和自由精神两者之中，又以自由精神最为重要，它是喜剧精神的灵魂。

喜剧的自由精神包含两个方面，一是思想的自由，即认识和批判客观世界的能力；二是心灵的自由，即对人类自身存在的缺陷和痛苦有自嘲，并通过这种自嘲达到超脱的能力。这两方面的能力，体现出来的，不是别的，就是笑。笑口常开，笑天下可笑之人，笑自己可笑之处。

笑是简单的，又是复杂丰富的。笑的原因多种多样，千差万别。笑不假思索，来不及思索；故而，笑是最自由，最有力量的。笑是因人而异的，一个笑话，有人笑出了眼泪，有人却莫名其妙。笑是因地制宜的，跟时代、社会、环境、境遇，跟文化、语言、修养、性格息息相关。笑，几乎人人都会，作为创作喜剧的人，大多数情况下也并不需要特别地去研究笑的心理机制和哲学性质，只要凭着自己的本能，或者说，天性和天赋去创造就是了。但知道得多一点总没有坏处，有时还有启发和帮助。自古至今，很多哲学家、心理学家对于笑作了研究，影响较大的有“恶意说”、“优越说”、“不协调说”、“落空说”和“解脱说”。

柏拉图（古希腊思想家）认为，“笑是由于恶意”。显然，他指的是嘲笑，冷嘲热讽的笑。这对创作和欣赏如《伪君子》、《吝啬鬼》之类的讽刺喜剧，或如阿Q、唐·吉诃德这样的喜剧人物可以解释，但对由幽默和愉悦引起的笑就显得牵强了。更大的问题在于“恶意”一说。讽刺和嘲笑是出于“恶意”，这一理论影

响很大，也是讽刺喜剧多灾多难的“学术上的”原因。柏拉图是个重视道德伦理的思想家，对艺术家没有好感，认为艺术家是一些伤风败俗、道德败坏的人，他要把诗人，当然也包括喜剧诗人驱逐出他的“理想国”，由此看来，他对诗人，包括喜剧诗人，是有一些“恶意”的。

“恶意”说发展到后来，更有甚者，提出了“残忍”说、“淫荡说”。法国学者法格说：“笑显然诉诸我们天生的残忍。你们试图在别人的不幸中寻求一种快乐，而看到那些处于水深火热之中的人时，你们也找到了这种快乐。你们是残忍的。泰纳（19世纪法国美学家，《艺术哲学》的作者）会对你们说，你们身上还有些野蛮的大猩猩的遗传。淫荡残忍的大猩猩爱看的是喜剧，野蛮暴力的大猩猩爱看的是悲剧。”他把人们对喜剧和悲剧的审美追求归结为人的动物性。

这里涉及到了喜剧与性的关系。在这方面，弗洛伊德（20世纪奥地利心理学家，精神分析学派创始人）对笑的心理动力机制有过分析，认为笑与性有密切联系，不仅是笑（描写）的对象，还是笑的（潜意识）原因。他认为笑的原因是心理能量（性欲）的抑制和消耗。这似乎可以解释全世界各民族的笑话里为什么占多数的是“黄段子”和“荤段子”。性和政治，是笑话的永恒题材，正如爱与死是艺术的永恒主题一样。

真正明确提出“优越说”的是英国17世纪的启蒙思想家霍布斯。他认为笑是人们因“突然感到的荣耀”而引起。霍布斯说：“笑这种感情不是别的，只是一种突然的荣耀感，它产生于突然感受到我们自身的某种优越感，这是通过与别人的弱点作对照，或是与先前的自我作对照”。如上所述，这种“优越说”能解释讽刺和嘲笑的心理机制，但对于诸如大团圆的欢笑、幽默、巧合和机智所造成的会心的笑，则难以自圆其说。

笑是由机械性所造成的“不协调性”而引起的。这一“不协调说”是法国哲学家柏格森的观点。他1900年问世的《笑的研究》一书，对笑的心理机制做了深入的探讨，指出笑是由于“不协调”而引起的。

究》(中译名《笑——论滑稽的意义》)在我国戏剧界影响很大,大家可以自己去读一下。所谓的机械性,他在书中举了“弹簧盒子”的例子,重复、机械,是造成滑稽感的原因。人物行动的刻板、重复,与社会或周围环境的脱节、不协调,是引起喜剧感的原因。例如:卓别林的电影人物扳纽扣、吃皮鞋的细节等等。我认为,柏格森关于笑的理论之所以能在我国戏剧界和文艺理论界获得较多的认同,是因为他不只是停留在对笑做抽象定义上,更多的是具体分析了笑的策略和技巧,因而对喜剧创作的实际作用更大。

所谓的“落空说”,源于康德(18世纪德国哲学家)对笑所下的一个定义:“笑产生于紧张的期待突然落空。”他著名的比喻是:“高山在阵痛,结果分娩出一只小老鼠。”这个定义对喜剧创作者最大的启迪是:在抖出你的笑料包裹前,一定要反向地好好铺垫,重重渲染。这与其说是一个关于喜剧的普遍定义,不如说是一条喜剧创作技巧。紧张期待的突然落空,有时候并不产生笑,而是产生了哭,产生自杀或杀人。悲剧也同样适用。与之相似的观点还有赫兹利特(19世纪英国文艺理论家)说的,幽默“通过对我们意念次序的突然变位,使得意识猝不及防,使它失去戒备,使它进入一种生动的愉悦感。”最后一句非常重要:“生动的愉悦感。”这就和康德不同了,这就是在说喜剧了。客观地说,“落空说”是符合大多数喜剧创作的规律的。

总之,因为笑的原因和内容形形色色,所以每一条关于笑的定义都是有局限性的。这并不妨碍人们在该笑的时候笑,不该笑的时候也笑。制造笑的艺术家们应该具备的与其说是对笑的理解,不如说是笑的直觉。对喜剧作家或演员来说,最好笑的莫过于自己觉得好笑而观众一点不笑。

笑,是喜剧的特征,但并非所有的笑都是有价值的喜剧。在喜剧实践中,有价值、有精神内涵的笑,大多是批判的和否定的,或是针对社会的邪恶,或是针对人性的缺陷,或是针对存在

的尴尬。从心理学角度分析，笑是条件反射的结果，偏于理性而不掺杂过多的情感。一个人出乖露丑通常会引你发笑，但如果那人是你的亲人，你大概就很难笑了。悲剧主要诉诸于观众的情感，喜剧则主要诉诸于观众的理性。同样一个人物，比如一个嫁不出去的老姑娘，就是谓之“剩女”的那种，可以写成令人捧腹的喜剧，也可以写成让人伤感和怜悯的的悲剧；同样一件事情，有人觉得是喜剧性的，有人觉得是悲剧性的，这取决于人的精神境界和心理气质。教人们写剧本的克鲁宾尔认为，在爱思考的人眼里，这世界是一大喜剧；在重感情的人眼里，这世界是一大悲剧。

这些是对喜剧的传统认识。进入 20 世纪中叶以后，作家艺术家们的喜剧精神起了深刻的变化。最显著的是把悲剧当作喜剧来写。作家们从悲剧情感和情结中超脱出来，将之喜剧化。这种现代喜剧精神的成果，就是“黑色喜剧”。他们提出神或英雄的悲剧已死，悲剧存在于当代普通人的日常生活中，但这种悲剧呈现出来的却是一种“既痛苦又滑稽的喜剧状态”（尤涅斯库语），于是便产生了反讽的效果，具备了荒诞感。在这些充满喜剧精神的悲观主义者眼里，人生就总体而言是个悲剧，而喜剧感可以使人应付日常生活的悲剧性，从而实现对不幸的超越，获得心灵的自由，这即是“解脱说”。这样看来，现代的喜剧精神究其实质是一种荒诞精神。黑色喜剧就是荒诞喜剧。

现代喜剧精神产生的是这样一种喜剧：它的主题是悲剧性的，而形式是喜剧化的。其实，这种喜剧精神更早地可以从卓别林的电影里找到萌芽。它证实了一个道理：喜剧要走向深刻，必须具备一个悲剧的主题。

这种喜剧与传统悲喜剧的不同在于，传统的悲喜剧是悲剧情节与喜剧情节的交织，形式也是悲剧手法与喜剧手法交替使用，其主题不一定是悲剧性的，结尾更多是喜剧性的大团圆，而这种喜剧的外在形态和风格是完整统一的喜剧，骨子里却是悲

剧。归根结底，现代喜剧精神是人类精神的现代性在审美上的反映。可喜的是，虽然中国话剧的喜剧创作依然贫乏，但这种现代喜剧精神已渐渐有了知音，并在我们的话剧舞台上初显成果。

对当代喜剧创作的反思，目的在于谋求中国话剧（当然不只是喜剧）的未来，说远一点、大一点，是中国话剧的下一个百年。

首先的问题是：下一个百年中国还有没有话剧？有人撰文说：“中国话剧百年了，中国话剧死了。”我的回答是：下一个百年，中国也许有话剧，也许没有话剧。不是滑头和废话，容我道来：中国话剧在下一个百年中，如果还照以前那样走下去，势必走进死胡同，虽生犹死，死了更干净。如果换个活法，也许能绝处逢生，脱胎换骨，凤凰涅槃。

据传，路易十五有句名言：“我死后，哪管它洪水滔天。”这句话很有气势，臭名昭著。当然，现在据有人考证，那句话不是路易十五说的，而是他情妇兼政治顾问蓬巴杜夫人说的，说也不是这么说的，而是说：“我们死后，将会洪水滔天。”我看，把这两句话连接起来，倒是很好的戏剧台词。

当前，中国话剧界一片“繁荣”景象，大有“我们死后，哪管它洪水滔天”的豪迈气概。反正将来会有“大禹治水”。未来的大禹也许就产生于在座的你们中间。下一个百年从今天开始，你们今天要面对和思考的问题，我非常粗略地想想，至少有以下四个方面。

一、淡化创作者的体制化生存状态，或直接地说，创作者要去体制化。中国话剧的前四十几年不存在这个问题，而大师大作恰恰也集中产生于那段时期。后来的体制化管理，其历史作用无法否认，积弊也显而易见。时至今日，戏剧界应该淡化体制化的生存方式。不是“去政治化”，而应“去体制化”。戏剧创作为体制所束缚，为体制所运用，戏剧团体“官府化”，创作人员

“官员化”，艺术之路必将越走越窄，最后走进死胡同。话剧回到民间，就像一百年前开始的那样，才会有后一百年新的生长点，不是再生长到体制内去，而是在民间生长壮大，职业化，行业化，产业化，真繁荣。到那时，有享誉世界的艺术剧院，但没有部级、局级剧院；有社会公认的艺术大师和明星，但没有国家一级、二级等等；有深入人心的杰出作品，但没有这个那个的“工程”、“精品”。

二、完整戏剧文化评价体系，建立强大的第三方评价力量。目前的戏剧文化和剧目的评价体系只有两个方面，一个是政府的评价体系，包括各种奖项和戏剧节（学会或协会的戏剧节和评奖实质上与政府是一个体系）；一个是广告性质的“炒作”。这两方面的评价体系都有其存在的合理性，但就整个戏剧文化的评价体系而言，是有缺陷的，不完整的。必须创建第三方的评价体系，即超脱于戏剧创作者实际功利之外，完全从戏剧文化的构建，世界戏剧的共建着眼，独立、自由的学术评价体系。

三、重建戏剧文学殿堂，提倡私人化写作，深刻表现人类个体经验。我们的戏剧文学已经没落，大量制造虚假的集体经验和伪时代精神。中国话剧的现代启蒙主义精神，要通过戏剧文学来实现。以小说为代表的中国文学有这样那样的问题，但总体情况要比戏剧文学好很多。我以为，很关键的一点，真正的文学写作是强调写人的个体经验的，集体经验甚至时代精神是隐藏在背后，通过读者或理论家去发现和挖掘的。歌德写《少年维特之烦恼》是写个体经验，评论家从中发现时代的“狂飙精神”是评论家的事。集体经验不是先验的概念和宣传，时代精神不体现在报纸的社论里。一滴水照出整个太阳，一花一世界，是文学的真谛。小说能做到私人化写作，剧本为何做不到？其实文学创作本来就是一件精致的私人化的事。当前一些戏剧文学的浅陋与粗糙，已到了不忍卒读的地步，这既是对文学的亵渎，也是对戏剧的摧残。

四、创造积累各种艺术流派，让话剧在中国成为一门成熟艺术。过去一百年的话剧，除了写实主义的流派，基本上没有别的艺术流派，这说明话剧在中国还称不上是一门成熟的艺术。中国戏曲是成熟艺术，流派纷呈。中国话剧虽然历经百年，但很多时候只在艺术本体的范围之外做文章，搞运动。写实主义的流派之所以突出，是因为有一大批崇尚这流派的艺术家专心致志地在创造，在积累；而其他流派，创造不多，积累更少。各种流派同时并存是一门艺术繁荣的标志。以往，话剧即使出现新的流派的苗子，也得不到重视与坚持，最后随波逐流，自生自灭。我们实在过于聪明，而艺术的创造，尤其是积累，有时候，笨一些更好。立志难，守志更难；妥协易，蜕化更易。

世事皆有定数，未来自有来者。未来，话剧也许不叫“话剧”，也许又被叫成“新剧”，不管叫什么，Drama 在中国，下一个百年会比上一个百年好。

让我们为未来祝福。

戏剧发展与戏剧教育

路海波

曾看到张广天导演的博客上说到两个话题,一个是话剧一百年了,还有一个是话剧要死了。早在上世纪 90 年代初话剧界就不止一次的提到话剧低谷问题。正好 90 年代初到 90 年代中,我在加拿大与美国考察,看到他们的戏剧教育与戏剧发展的关系。在百老汇,我也感受到了,美国的戏剧为什么没有人叫“戏剧低谷”?中央戏剧学院曾有许多老师在俄罗斯学习,也听他们谈过在莫斯科观剧的情况。一个晚上,莫斯科所有的舞台演出包括话剧、歌剧、舞剧等,每晚有 100 多台。反观北京,与莫斯科与百老汇,都是远远比不上的。

我认为戏剧的繁荣与有一定规模的高质量的戏剧教育密切相关。围绕这个话题,我想谈几点个人意见:

首先我认为话剧是小众艺术。当代话剧为何处于低潮?我认为有三个原因:

第一,新的艺术形式的出现。20 世纪 20 年代,在前苏联,电影作为一种新兴艺术,虽然地位不稳定,但是引起了争论。认为话剧地位出现了危机,讨论话剧的命运。中国戏剧出版社、中国戏剧家协会出版的《戏剧理论译丛》有一辑围绕这个争

论进行研究。大家的观点还是乐观的，一致认为话剧不会死亡。因为这是不符合艺术发展不平衡的永恒性的规律，同一时期不同的艺术品种，由于各自把握世界的方式不同，反映现实的审美表现方式不同，所以艺术魅力独一无二。从这个角度讲，戏剧不可能灭亡，而且始终有一批戏剧人存在。

虽然电影比戏剧更加大众化，是更有力的宣传武器。但是戏剧也有自己的特点，戏剧文本可供人阅读，台词可以表达艰深的思想，值得反复的琢磨、回味。总而言之，话剧不会灭亡这一派的观点被证实是对的，话剧不仅没有灭亡，而且在继续发展着。戏剧很多手法被电影所运用，如结构原则以及在舞台表演方面经验等。有一段时间，电视对电影的冲击也是比较大的，但是 20 世纪 40、50 年代，美国好莱坞考虑并实现了影视合流，很快电视也成为电影的一个滚滚财源，解决了冲突问题。中国的电影和电视一般是分开的，教育方面也是这样，很多国家的电影与电视教育是在一起的。我国电影界很多电影导演不屑于拍电视的，但是近年来，有很多导演出于经济方面的考虑，涉足电视，但是北京电影学院仍然坚持不设电视学科。

中国电视覆盖率占 97%，电视台增加，节目量很大，从人口结构以及文化程度上来看，电视剧在我国是有很大影响力的。再加上近年来网络兴起，娱乐多元化，新兴媒体不断涌现等，这些对话剧的冲击都是很大的。

第二，国家宏观社会背景包括经济体制改革，全党全国以经济建设为中心是毫无疑义的。90 年代初加快改革，加深改革的形势下，附带文化体制改革问题。90 年代中期，我在学校收集了一些资料，全国剧团特别是各县的尤其是戏曲剧团数量减半，演出减少 40% 左右，剧场出租，演员改行。当时有一个纪录片《戏班》专讲南方的戏剧发展，江浙一带民众有看戏的传统，有人以戏班为发财手段，组织解散后的演员辗转各地演出。这是文化体制改革带来的结果。

不仅是戏曲剧团出现这种问题，话剧剧团也是如此。如国家话剧院的成立也是由中央试验话剧院与中国青年艺术剧院合并而成，这样剧团数量就减少了。包括部队里话剧团改成文工团，话剧的演出也就减少了。从好的方面来说，体现了体制的改革，但是从不好的方面来说，很多专业创作者面临着改行的问题，这些对话剧的影响也是很明显的。

第三，原创性剧目越来越少。许多剧作家由话剧剧本创作转向电视剧剧本创作。在经济大潮下，电视剧剧本盈利更高，话剧创作萎缩。另外，话剧剧本创作易冒风险，上世纪 80 年代《于无声处》、《绝对信号》、《车站》等一些非常好的作品以及排演的一些外国戏剧等都曾引起过争论。80 年代中期后小剧场戏剧空前繁荣。我个人感觉，在某种程度上，成也小剧场，败也小剧场。它固然丰富了话剧演出，形成了繁荣的局面。早期，一些小剧场戏剧还是很好的，题材是具有一定深度的，但另一方面，小剧场戏剧也良莠不齐，包括市场化、商业化的影响。好的方面说，在风格上、思想上多样化了。但有分量的作品不像 80 年代那样多。

那么话剧怎样能吸引更多的观众？

戏剧界近年来一直在探索。这个探索不单纯，带来了一些问题。孟京辉虽有商业化因素，但他的探索精神是很了不起的，也是有成就的。以上讲的是中国话剧在当代的现状及原因。

戏剧曾经也是大众艺术。

莎士比亚以及 18 世纪、19 世纪许多戏剧是大众化的。莎剧中的谋杀、情杀、毒药、篡权等内容，许多为好莱坞大片所用。中央戏剧学院徐晓钟教授上世纪 80 年代排演莎剧《麦克白》时就收集了十几个不同的演出版本。古希腊戏剧节也是很受欢迎的，可见戏剧表演是大众的，无民族和时代界限。

但是为什么中国现代戏剧不能做到这一点？我觉得根本

原因还是戏剧教育与整个国民教育脱节,这就难以让戏剧形成广泛的群众基础和观众基础。同时,目前的戏剧教育本身主要在大学,在从幼儿园到高中这一个漫长的阶段,我们基本没有戏剧教育。而这个漫长的阶段,无论从戏剧文化形成的角度,还是从兴趣的角度,对青少年潜移默化的影响,都是非常重要的。我国的大学戏剧教育基本又分两种类型,一是综合性院校的理论科研型戏剧教育,对戏剧理论深入研究方面有优势。南京大学有独特的优势和传统。另一类是中央戏剧学院这样的坚持教学、科研、创作演出一体化的发展。但后者这样的院校太少,自然会影响戏剧艺术的整体发展。北美大学的戏剧教育在培养规模、数量、质量方面,复旦大学有位教授曾有统计,美国能够授予戏剧学学士、硕士和博士的学校有一千多所。除了大学,社区戏剧也很发达,美国居民信基督教或天主教等不同教派,分住在不同教区,每个教堂皆有剧场。

除大学教育以外,北美从儿童时期就开始了戏剧教育,我在北美搜集了很多戏剧教育手册,教学指导大纲上对于戏剧教育的原因说得很清楚。

加拿大儿童戏剧教育从幼儿园开始。教学方式或是游戏或是情境演出。目的有几个:第一是训练孩子的语言能力。第二是训练孩子的沟通能力,处理人际关系是现代社会非常重要的手段,我国尤其是独生子女,相对来说人际交往沟通能力下降。第三是提高孩子的社会认识能力,使他们认识不同的角色、性别、职业,培养换位思考的意识,脱离以自我为中心的状态。第四是提高肢体协调能力,让孩子做大量的肢体动作,包括不同的社会角色。

戏剧训练课后,亚裔孩子看似沉默寡言,戏剧课上很活跃,这是文化氛围的影响。戏剧可改变一个人的性格。这些对我触动很大。

我国的表演系招生,声音、台词、形体、表演都要过关,但我

考察过的北美学校，他们是选择愿意将戏剧作为终身事业，对戏剧了解很多的人，而不仅仅是突发奇想，或者抱着成为明星的侥幸心理。我国近年出现了艺术院校招生热，报考表演专业的人数大增，我认为有几个原因：一个是生活水平提高的体现，在精神上对艺术的追求。二是观点改变，自信心提高。改革开放以来，国际文化交流频繁，中国传统的内敛、含蓄逐渐为外向型性格发展。

大学戏剧教育方面，国外许多学校既重实践又重研究，实践性的大学多，同时培养研究型以及演出型人才。而国内，很少能将两者很好的结合。据我所知，很少综合大学影视专业重理论。国内开设影视课程或重点影视课程专业的学校很多，但开设戏剧专业的学校却很少，这是由于商业及市场的影响，影视的市场需求非常大，形成了产业链。相对而言，戏剧很难成为一个产业，但戏剧重要性是无法代替的。

加拿大的多伦多某大学有一个系，专门培养戏剧师资。只有在这所学校取得戏剧教师资格才可以到相关部门做戏剧教师。

戏剧在西方与音乐美术等都属于修养课，这就最起码培养了戏剧观众。戏剧教育与戏剧繁荣与发展有着天生的联系。一方面是为本土戏剧培养了戏剧观众，另一方面会有与未学戏剧者不同的思维方式与观察生活的角度，这是在戏剧创作的原创性方面看戏剧教育的重要性。个人认为，如果中国戏剧教育不发展，中国的戏剧就会出现各类创作人才枯竭的状况，特别是将会让戏剧越来越失去它的观众基础。而如果没有观众，又哪来戏剧呢？

从艺术教育的规律来看，艺术百花齐放，百家争鸣。综合大学，有人文方面优势，文史哲各方面有深厚的思想传统，如果在实践方面也能达到一定的规模和质量，同时在戏剧教育方面能进行更多的思考和研究，并能付诸实践，戏剧才能有一定的

前景。

戏剧教育应该有百年树人的远见，培养戏剧教育的人才，这方面的学科建设不仅专业艺术院校责无旁贷，综合性大学也应将其列入思考范围，从而将戏剧一直发展下去。

先锋戏剧的成就与局限

孙惠柱

中国在上世纪 80 年代出现过一个先锋戏剧的热潮,二十多年以后,先锋戏剧的话题好像已经不再“先锋”。这应该说很正常。有一种说法,二十岁的年轻人不喜欢先锋是不长进,可要是到了五十岁还喜欢玩先锋,那是不正经。很多戏剧家都经过从先锋到传统的转型过程。上世纪前半叶和后半叶的两大美国剧作家奥尼尔和谢泼德都是这样,他们年轻的时候热衷于各种各样的先锋形式,但到了创作的晚期,都转向了现实主义的家庭剧。有人喜欢说这是“现实主义回归”,其实对奥尼尔和谢泼德这样的人来说不是回归,而是从先锋变为传统。

“先锋戏剧”这个概念是从法文 *avant-garde* 翻译过来的,这个词在 20 世纪西方相当流行,早已经成了英文中一个常见的外来词。港台学者习惯于把它译成“前卫”,这一译名也被引进了中国大陆,有的人以为先锋和前卫这两个从球场上借来的不同术语是两个的概念,其实是一回事,就是指打破传统的全新的艺术形式。也许有人要问,先锋艺术难道就是形式先锋? 内容就不重要吗? 应该说内容和形式都重要,但不少先锋派认为他们的新形式本身就是内容,如果仅有全新的内容,同时依然

沿用传统的形式，旧瓶装新酒，那就不能算先锋。先锋派不仅要内容激进，形式也要激进，必须用新瓶装新酒，甚至新瓶装空气也是一种新的“酒”。易卜生当年的思想可算相当激进了，《玩偶之家》的内容绝对超前，大胆挑战了当时欧洲各国都在实行的歧视妇女的法律，对于妇女解放这个社会问题作出了很大的贡献，但是他不是先锋派，因为他的社会问题剧采用的形式是法国剧作家斯克利卜和萨杜等人拿手的佳构剧，并无创新。所以易卜生被尊为“现代戏剧之父”，却没有人称他为先锋戏剧家——须知先锋戏剧家大多是浪子的形象，和父执的尊严一点也沾不上边。易卜生本身应该属于中产阶级，也就是他经常批评的那个阶级，用曹禺给周朴园的评语来说，他也是个“社会上的体面人”。他批评自己的阶级越多，受的赞扬还越多，他对社会改革自然是有信心的。易卜生戏剧在英语世界的鼓吹者萧伯纳也是这样，他们俩都不留情地批判自己所处的阶级，通过这种批判来改造社会。事实上他们的“批判现实主义”已经对社会的改革产生了作用，所以他们对社会有信心也是有道理的。

最初的先锋派就很不一样。他们常常是社会中的愤世者，觉得一切都不顺心。套用后来马丁·埃斯林解读荒诞派戏剧的一句话，你要想揭示社会的荒诞就要用荒诞的形式；先锋派往往都认为，如果你想揭示社会的问题，就必须用充满了问题的形式，就让你看了不舒服。在我看来最早的有突出价值的先锋戏剧是梅特林克的静态戏剧，那其实就是荒诞派的先声。他的《群盲》在主题和形式上与五十多年后的《等待戈多》十分相像，要说不同也许是更加绝望。一群盲人被一个牧师带到岛上来“看”风景，但带路人却不知去了哪里，问到最后才发现，牧师就坐在他们中间，已经死去。此剧表现人对以前所相信的宗教失去了信心，也表现了一种人的生存状态，无论是内容和形式都比《玩偶之家》等剧更激进，其颠覆性远远超过表面上很尖锐

的批判现实主义,因为它们对社会提出的是根本性的质疑。

但不久先锋戏剧的内容也发生了变化。1917年以后,世界上出现了第一个社会主义国家苏联,一开始,和易卜生一样属于中产阶级的戏剧家斯坦尼斯拉夫斯基十分困惑,不知道新社会是不是欢迎他的艺术,也不知道如何来为新社会服务。曹禺在刚进入新社会的时候也曾经是这样,这是所谓“社会上的体面人”的困惑。反而是那些没有什么名声也没有思想负担的年轻人,如导演梅耶荷德、诗人剧作家马雅可夫斯基等人就非常欢欣鼓舞。他们认为客厅剧是资产阶级的戏剧,不适应新社会。激进的马雅可夫斯基写过一首歌功颂德的长诗《列宁》,还写了不少先锋戏剧,例如有一个戏名叫《宗教滑稽剧》,专门写了为共产国际的世界大会而演出的,类似于活报剧的形式,但内容完全不写实,是一种类似科幻剧的社会幻想剧,天马行空纵横恣肆。

可是好景不长,列宁去世以后,斯大林和他手下的一些文化官员后来觉得,无论是什么内容,只要是别出心裁难以预料的先锋派形式,都潜在地具有颠覆性,还是支持斯坦尼斯拉夫斯基的现实主义戏剧比较保险。他们在先锋与传统中选择了传统的现实主义,但将西方的批判现实主义修正为“社会主义现实主义”。梅耶荷德和马雅可夫斯基怎么也没想到,他们如此热爱新社会,用了如此巨大的热情来歌颂新社会,但就是因为他们选择了潜在地具有颠覆性的戏剧形式,因而被压制了下去。

斯坦尼斯拉夫斯基不但在苏联国内得到了承认,他带着剧团去美国演出也大获成功,从此这种演剧形式开始在美国广为传播,还转道来到了中国——中国第一部斯坦尼的书是在30年代由郑君里从英文转译而来,而斯坦尼风格的更直观的影响则来自好莱坞明星拍的大量电影。1949年以后我们就直接向苏联学了,即便后来中苏交恶,中国戏剧的写实倾向也并没有改

变；甚至在文革期间，当写实的话剧遭到全面封杀时，那几个京剧样板戏的审美标准基本上也是写实的。因此可以说，俄罗斯、中国、美国三个大国的话剧与影视表演都深受斯坦尼斯拉夫斯基传统的影响。

但就在以斯坦尼为代表的传统戏剧形式传向世界的时候，美国却出现了一种特殊的先锋派——被政府“招安”的先锋派，这在美国历史上是绝无仅有的。美国经济大萧条以后，罗斯福总统实行“新政”，推出了许多社会福利项目，也包括一个“联邦戏剧项目”(Federal Theatre Project)，雇用大量失业的演艺界人员，为政府的“新政”做宣传。他们接受政府补贴，在街头、社区演出活的新闻——活报剧(Living Newspaper)，这是一种宣传社会变革的先锋派。在苏联遭到封杀的左倾激进的先锋派，在美国却得到了青睐。

差不多与此同时，在中国还很年轻的话剧也搞出了不少可算是先锋派的作品。熊佛西在定县农村给农民排戏，经常有观众参与，台上台下一起高呼，与上世纪初期梅耶荷德以及德国的莱因哈特的一些演出十分相像，远远早于 60 年代法国、美国先锋派流行的参与式戏剧。耶鲁大学戏剧教授迪恩是美国权威导演教科书的作者，30 年代中到定县观看了农民的演出大吃一惊，没想到半文盲的中国农民竟会做出这么先锋的戏剧演出。而著名的抗战剧《放下你的鞭子》可以算是中国最有名的先锋戏剧，针砭时事、广场演出、即兴发挥、观众参与，完全是三十多年后欧美流行的先锋戏剧形式上的先驱。拿当时中国、美国和苏联的先锋戏剧做个比较，可以看到，先锋戏剧其实是可以有多种形式和功能的，当时苏联的领导人由于担心先锋戏剧的形式天生具有颠覆性，实行了令人惋惜的封杀政策；而中美两国的经验则证明，从宣传的目的来看，先锋戏剧的及时性甚至远远超过现实主义的精品，因为可以很快创作，很快见效。

那么先锋戏剧究竟有没有颠覆性呢？可以有，也可以被改

造过来。50年代的中国艺术从理论上说是一边倒地学苏联，宣传社会主义现实主义，但戏剧界这方面的成就主要出在北京，上海并没有多少成功的写实剧作。上海戏剧家以“海派”著称，也就是对新的形式更感兴趣，他们搞了不少内容革命、形式先锋的作品，例如黄佐临导演的《抗美援朝大活报》、《八面红旗迎风飘》等等，与马雅可夫斯基和梅耶荷德的宣传剧有点相似，只是更加直白更加应景，大多数成了过眼烟云，剧本和演出都保留不下来。

60年代和70年代中期先锋戏剧在中国被全面封杀，而在西方则大行其道，那里的先锋戏剧可以归纳为这样几个特点：反体制、去剧本化和去舞台化。反体制主要是反越战和争取民权；去剧本化是提倡集体即兴创作；去舞台化就是说，戏剧不仅要冲破舞台前的第四堵墙，而且要冲出剧场，走向街道、广场。当时最轰动的几个戏包括贝克、马琳纳的“生活剧团”推出的《现在就要天堂》和谢克纳的“表演团”推出的《酒神在1969年》，都是这个风格。但是1975年越南战争结束了，这成了先锋戏剧的一个转折点，许多戏剧家的命运也随之改变，多数先锋戏剧团体失去了抗争的靶子，没有了动力，只好解散或者从城市活动的中心自我流放到边缘地区去做隐士（例如60年代活跃在纽约等大城市，但现在常年居住在美国缅因州农庄的“面包和木偶剧团”）。有些戏剧家如山姆·谢泼德等人就在此时转向了现实主义，开始写家庭剧。

也有些戏剧曾经以先锋的方式创作演出，但因为内容不见得反体制，去剧本化与去舞台化的方法也能够保留下来，后来还转向了商业化。百老汇有一个音乐剧《群舞演员》，它的创作方法一定程度上代表了60、70年代的西方先锋戏剧的方法：事先没有作者，也没有提纲，就是约了一群演员，一起来侃各自考演员的经历，想发挥集体的智慧，做一个关于演员“竞争上岗”的戏。他们借了纽约一个美国最大的非营利性剧院做工作坊，

几个月过去了还没有搞出名堂，剧院已经要下逐客令了，他们央求再给两个星期时间，不料两周后的演出专家都很看好，很快就拿到外外百老汇去正式演出，媒体反映极好，就挪到较大的外百老汇剧院，还是一票难求，再挪到更大的百老汇剧院演出，一演就是十八年，后来许多百老汇多年长演剧目的神话般的记录就是由此开始的。它的内容是讲许多演员来参加考试，经过层层选拔，最后只有 8 个演员入选，还不知道演什么角色，其实只是跑跑龙套，当“群舞演员”。这个故事后来被视为美国社会的象征，一切都要通过激烈的竞争得来，都要经过无数次的面试，这部音乐剧碰巧抓住了社会的本质，浓缩地反映了整个社会。《群舞演员》的创作方法现在欧美的社会教育中还是相当流行，就是让大家讲述自己的生活故事，通过即兴表演编成剧本，由自己演出来。

中国真正有自觉意识的先锋戏剧应当从 80 年代初算起。为什么会出现先锋戏剧呢？一个原因是，改革开放以后，西方的各种先锋戏剧样式被介绍进来，大家一下知道了，原来戏剧还有很多不同的玩法；另一个原因则是因为写实的路实在不好走。文革刚结束那几年里，戏剧创作有两大写实主题，一个是揭露四人帮，一个是歌颂老革命家。但很快大家又看到了新的社会问题。沙叶新就写了一个暴露当时社会问题的戏剧，套用了果戈理《钦差大臣》的故事，讽刺干部的特权，叫做《假如我是真的》。1979 年下半年此剧演了很多场，但都被称作“内部演出”，因为是内部控制卖票的。那时候文革刚结束不久，正在解放大批老干部和受迫害的知识分子，中央领导绝不想再一次打击知识分子，可是有些摇笔杆子的知识分子惹出了点麻烦——这部戏就引起了不少领导干部的愤恨，于是胡耀邦在 1980 年 2 月间亲自主持了一个剧本创作座谈会，讨论三个剧本，一个是沙叶新的话剧《假如我是真的》，另外两个是还没拍摄的电影剧本——白桦的《苦恋》和李克威的《女贼》。胡耀邦在会上说：

两个月以前我把《假如我是真的》翻了一下，在一次会上发表了一点意见。今天我重复地在这里向作者，也向同志们交个心。对了，还是商量；不对，欢迎批评。我觉得作者是有才华、有前途的。在如何正确对待青年作家的问题上，我们大家不能再犯过去的错误，不能嘲笑他们，更不应打击他们。……至于剧本怎么办？我觉得好办。讨论后，如果作者自己觉得不成功，需要认真修改，那就自告奋勇：“改不好我赞成不演。暂时停演。”^①

但是作者最后还是没有改，他也没有被处分，后来还接替黄佐临成为上海人民艺术剧院院长，可见党对待知识分子的政策还是很宽容的。但是，就剧本写作而言，党中央的剧本创作座谈会传递了明确的信息，不欢迎这样的批判现实主义的戏。刚好这时候戏剧家们又发现了先锋戏剧有这么多新花样，所以就开始用新形式来做实验。首先出现的是内容上歌功颂德，形式上稀奇古怪的剧作《屋外有热流》（贾鸿源、马中骏、瞿新华），说的是好人好事，但是让鬼魂出现在舞台上，用先锋的形式歌颂无产阶级英雄人物。

中国的先锋戏剧与西方最大的不同就是不可能反体制，也很少去剧本化，因为中国的多数导演还不习惯于没有剧本就召集一些人来创造一部戏。我在写《挂在墙上的老B》剧本之前曾经把提纲交给一位著名导演，想请他找一批演员，把提纲当幕表来即兴发挥，但是他说没有剧本根本就没法立项，不立项又怎么找演员？也就是别想去剧本化。但在去舞台化的演出形式这一点上，中国的先锋戏剧与西方的相同点不少。

1982年，北京和上海在去舞台化方面同时迈出了一大步，

^① 胡耀邦《在剧本创作座谈会上的讲话》，文化艺术出版社1981年版。

开创了 1949 年以后的第一次小剧场戏剧。北京推出的是高行健编剧、林兆华导演的《绝对信号》，上海的是殷惟慧编剧、胡伟民导演的《母亲的歌》，都是在并非剧场的排练厅演出，观众围在四周，几乎伸手可及。这两部戏都不触动体制，因此在各方面得到宣传。这些先锋戏剧与西方相比，只是在演出场地的形式上有所突破，对戏的内容并没有什么影响，甚至在表演上也没有本质性的变化，但仅仅演出形式的变化已经足够让大家觉得很新奇，引起了很大的轰动。我就是受到这两个戏的启发，写了《挂在墙上的老 B》，在演出形式上再朝前走了一步，使导演和演员们真正实现了观众参与。考虑到我们的观众多半还不适应观众参与，还特地采用了在观众席里安“托”的形式。

1989 年初，在南京举行了中国的第一届“小剧场戏剧节”，最引人注目的是张献编剧、谷亦安导演的《屋里的猫头鹰》。这个戏除了形式上的明显特点，主题也和 80 年代的社会思潮密切相关。那时候不少先锋戏剧都有一个共同的主题，反对禁欲主义。张献回忆当年情况时说：“当年 5 月的南京首届全国小剧场汇演，《屋里的猫头鹰》成为争论不休的话题，会上，北京一名年轻的研究生站出来为这出戏辩护，作了慷慨激昂的发言，几乎引发骂仗，他的名字叫孟京辉。”^①孟京辉早期最著名的《思凡》也是如此。没想到在当时看上去还很顽固的禁欲主义很快就被情欲的解放所取代了，于是这一主题的作品也就像欧美那些反越战的先锋戏剧一样，一旦靶子消失，作品也就时过境迁了。张献在 90 年代写起了现实主义的家庭剧，如 1993 年的《美国来的妻子》和 1994 年的《楼上的玛金》，他称之为“地下现实主义”^②。其实那并不是真正的“地下”戏剧，只是把以前不能展现的婚姻家庭问题放到舞台上来展现，现在这些问题不但早已来

^① 王寅《独立道路：张献访谈录》，东方角网站 http://www.sinoeyseshot.com/author/200704/2007-04-17/20070417004426_66.html

^② 有趣的是，张献的这个说法是在上海一家报纸上正式发表的。

到“地上”，而且在电视剧屏幕上蔚为大观，铺天盖地。孟京辉则朝商业剧方向发展，他近年导演的《琥珀》和《艳遇》已经谈不上先锋了，电视明星加罗曼斯加伴舞式的团体操，从内容到形式都反映出舞台和电视的“艳遇”。人们不禁要问，今天的中国还有先锋戏剧吗？

当然，我们是在中国的语境中谈论先锋戏剧，也完全可以按我们的需要来重新定义，可以把概念放宽，例如题材的开拓也不妨成为一个先锋的方向。过士行编剧、林兆华导演的《厕所》就是一个好例，过士行选了一个一般人匪夷所思的题材——北京公共厕所的变迁。厕所本来是个和人类一样古老的话题，但出现在舞台上却显得标新立异，十分“先锋”，成了对绝大多数人习以为常的思维定势的巨大挑战。其实这个戏不但不反体制，还反映了人民生活的改善，同时又提出了在物质生活改善的情况下人类心灵的问题。这个题材据我所知世界戏剧史上都没有人写过，而我们中国剧作家写出来了，所以国外戏剧界非常感兴趣。除此以外，还有很多题材可以开拓。

至于编剧的形式方面，欧美有一种搞了几十年的新形式我们还没有做过——文献剧，完全用真人真话，经过编辑而成为剧本，特别是近年来出了许多反映灾难的戏剧，如美国“911”事件以后就出了不少戏。其中有一个戏《伙计们》，是来自于这样一件事情：有一名幸存的消防队长，每天要为 911 那天死去的战友写悼词，这位大老粗本来就不会写文章，再加上情绪冲动，苦恼极了。一名哥伦比亚大学女教授自愿来帮他，听他讲一个个战友的故事，和他商量如何写，如何润色，并将这一过程全都录了下来。后来她发现，这些录音带所记录的原生态的对话中有着许多绝妙的语言，可以变成一个独特的剧本，她要做的只是编辑的工作。这个两个人的戏很快从纽约演到洛杉矶，许多好莱坞明星都来争着演出。可见只要打开了思路，可写的戏还是很多的，要善于发现。

我们中国艺术家也能创造出新的样式来。在全国许多省市都在模仿百老汇搞音乐剧，但是十多年来还没有什么成功的作品。相比之下，中医大学出身的张广天就不学美国模式，他独创一格搞出来的歌舞剧《切·格瓦拉》等剧形成了一种中国式的先锋戏剧。

总起来说，先锋戏剧就是要走自己的路，决不能靠模仿别人来创作，外国的内容我们自然不会去学，就是形式也只能帮我们打开思路。先锋戏剧的关键在于创作者的思想要不断求新，打破一切传统的束缚，没有什么清规戒律。先锋的精神就在于求新，只要你想求新，总能找到突破口，不管眼下有多少观众，也不管将来能不能传世。这也就是说，有可能成为经典，也可能昙花一现，但总是标新立异，引起关注，这就是先锋戏剧。

话剧与戏曲关系的再认识

——从“戏改”说起

刘彦君

想从如何看待戏改的问题入手来谈话剧和戏曲的关系，也谈谈我的困惑。

之所以说戏改这个话题，是因为前不久，如何看待解放初期的戏曲改革，成为戏曲界争论的热点问题、焦点问题。我师从张庚和郭汉城两位老师，他们是具有双重身份的，既是革命家又是戏剧理论家、学者，他们都是戏曲改革的亲历者。经常听他们说起这段历史，因而对有些情况还是比较清楚的。

1949年10月2日，经中央人民政府文化教育委员会批准，中华戏曲改革委员会在北京成立，于10月底改称中央文化部戏曲改进局，田汉任局长。这是中华人民共和国建国后所做的最重要的事情之一，也是我国文艺界最重要的一件事。因为戏曲作为一个艺术品种，在新中国成立时是最重要的艺术样式。为加强对戏曲的研究与改革，1951年成立了中国戏曲研究院，后来更名为中国艺术研究院，梅兰芳是第一任院长。1954年，中国戏曲研究院及所属单位进行调整，分别为四个单位：中国戏曲研究院、中国京剧院、中国评剧院、中国戏曲学校。

戏改这个问题两年前有不同的声音，认为戏改是失败的，是戏改造成戏剧的不景气和衰亡，这种观点引起了戏曲界的一片议论。那么如何看待戏改成了一个热门话题。

首先要弄清楚什么是戏改，这就牵扯到话剧与戏曲的关系。依我个人的理解，戏改，就是用话剧所代表的现代理念对传统戏曲进行改造，使之适应当代社会。具体化为三个步骤：改人、改制和改戏。

改人就是要求新文艺工作者提高政治思想觉悟和政策、业务水平，尊重、团结、依靠艺人，克服急躁情绪，共同搞好戏改。对艺人来说，主要是提高他们的政治觉悟、文化水平和对文艺方针政策的认识。转变思想，克服陋习，做“人类灵魂的工程师”，“为工农兵服务”。这种改革，是通过各地举办各种短期训练班或讲习班与学习讨论的方式进行的。通过学习，艺人的政治觉悟空前提高，政治地位也空前提高，传统地位低下的优伶戏子，成为政协委员、人大代表，参政议政，履行民主权利，这些都是从 1949 年开始的。

改制的问题也要从 1949 年谈起。最初的任务是改革旧戏班、废除班主制、养女制、封建把头等制度，建立合作社式的集体所有制剧团，分等分级，按劳分配，改革旧戏院经营中封建性的以及一切不合理的制度，实现民主管理。1953 年，文化部发布指示，在全国范围内实行剧团整编。整编的内容之一是将从事宣传工作的综合性文艺团体整编为专业院团，再有一项内容，就是选派文工团的部分业务干部参加国营或私营公助剧团。自此以后，那些私人的、个体的剧团性质逐步改变，逐步成为拿铁饭碗的国营剧团，这对戏曲解放有有益的一面，过去的戏班是为了生存，而现在可以追求艺术。但也有负面影响，就是演不演一个样，演好演坏一个样，这个弊端积累了许多年，成为当下非常突出的一个问题。目前的状况是，世界上除了中国之外，没有一个国家的剧团是全部由国家养着的。政府不堪重

负，所以提出文化体制改革，经费一减再减，让剧团自负盈亏、自食其力，但面临的阻力也是巨大的。

改戏体现在内容上，就是对传统剧目实行改造，剔除其封建性的糟粕，吸收民主性的精华；在舞台艺术上，要澄清舞台艺术形象。同时，提倡、鼓励编演新戏。而在形式方面，随着大规模的改制，大规模的话剧编剧、导演、音乐、舞台美术甚至歌剧演员等专业干部参加了戏曲剧团，为戏曲艺术的革新充实了力量。这些力量用现代的理念改造传统戏曲，在戏曲团体的艺术创作体制中推广和建立了话剧的导演制，改善了戏曲演出的整体水平，起到了示范性的作用。

如果把戏曲改革视为解放初的一项系统工程的话，那么，改人、改制、改戏的“三改”措施就是它的具体设计。这种设计不是孤立、片面、表面地解决问题，而是一种坚持全面、整体、深入解决问题的科学方法。它不是就戏改戏，而是把戏曲改革工作纳入更大的社会系统中，纳入了与土地改革、镇压反革命、宣传贯彻新婚姻法等一系列民主改革同步的工作中。

在这三个措施中，改戏显然是目的，而改人与改制是实现这一目的的手段。剧目生产和建设是主攻目标，但作为剧目文学形象和舞台形象创造者的剧作家、演员和其他舞台艺术工作者，是决定剧目优劣成败的关键力量。他们思想上和艺术上的修养、素质和水准，直接影响到艺术作品质量的高低。因此，人的改造和提高是问题的症结所在。而制度上的改革，打破不合理的生产关系对人的束缚，目的是为了解放生产力，是改人必不可少的前提。于是，“三改”就把戏曲改革这一庞大复杂的系统工程中的人与物、艺术与社会等各种因素有机地联系起来，组成了一个不可分割的整体。

应该说，戏曲改革所取得的成绩是巨大的。一些艺人迅速抛弃了他们在旧社会沾染的散漫作风，戒除了吸毒、赌博等恶习，政治觉悟空前提高，普遍焕发了国家主人翁和人民艺术家

的自豪感和责任感,在各项改革和政治斗争中表现了巨大的政治热情。旧戏班社中一些严重侵害人权的旧制度得以革除,旧剧场中的一些陈规陋习陆续被废除,全民所有制的新型生产关系和新的剧团管理方式得以建立,戏曲艺人真正从政治、经济上彻底翻身解放。一些改造成功的传统剧目和新编剧目如越剧《梁山伯与祝英台》,京剧《白蛇传》、《贵妃醉酒》、《将相和》,评剧《小女婿》,沪剧《罗汉钱》等受到普遍欢迎。

当然,改革的过程中还是出现了一些偏差。如在禁戏方面一些地方比较简单、粗暴。1949年12月召开的首届东北文代大会,发出了两三年内消灭旧剧毒素的号召。之后一些地区如锦州、通化、徐州、济宁、上党等采取了过度禁戏的不当措施,出现了艺人无戏可演,群众无戏可看,剧场无法维系的局面,后中央发现了这个问题,及时扭转了这种滥禁的做法。

除此之外,在改编传统剧目和创作新编历史剧的过程中,还出现了一些反历史主义,不尊重艺术规律,任意杜撰历史,大搞古今影射、简单比附、生拉硬套地演绎概念的创作倾向,再有就是个别地方还出现了用命令主义的态度对待艺人的过激行为。当然这些做法后来都得到了纠正。

那么还有一些问题,当时看来是对的,但随着时间的流逝,其潜在的负面作用逐渐暴露出来,并造成了今天的问题,也造成了包括我在内的一些人的困惑。

第一个困惑在于,来自话剧的导演制度的建立,到底给戏曲带来了什么。1949年以前,戏曲班社实行的是演员中心制,一切围绕着中心演员转,这突出了戏曲是以表演为中心的本质特征,但也常常损害艺术演出的完整性,影响舞台演出的水平。建国以后,戏曲剧团普遍设置了专职导演,有些剧团还设置了专职编剧,为全面提高戏曲艺术的质量奠定了坚实的基础。但是,跟随着以苏联斯坦尼斯拉夫斯基为代表的导演制度介入戏曲的写实观念,也曾为戏曲带来诸多问题,如真牛、真马、真船、

真车上台，如废除打击乐、程式、脸谱、行当，代之以西洋管弦乐，程式化的戏曲动作大幅度地靠向生活化的表演和化装，如尝试着用底幕、景片和道具来填满舞台空间等等。我们从戏曲舞台上道具有布景由一桌二椅到加二道幕的写实，再到中性布景，最后向一桌二椅回归的历史，也可见出戏曲在发展过程中那个螺旋形的脉络。

再有一个困惑，就是呼唤新程式的发现与创建。这个问题的提出，基于现代戏与旧程式之间的关系。戏曲程式是在传统的农业社会形成，在新的时代要表现新形象，新问题，新风貌，这就遇到了形式问题。那么，表现现代生活的新程式还能否再创造出来？上世纪 80 年代末，有一个戏《弹吉它的姑娘》，有人认为创造了打电话的程式，后来又产生了骑自行车的程式与挑箩筐的程式。我就产生了困惑，到底应当怎样理解程式？程式是一种规范的、可通用的、行当性的表演方式。但上述三种所谓的“程式”并不常见，或者说并不是所有有这些动作的作品都采用它们的形式，那它们是不是可算作程式呢？现代社会人类的生活模式逐渐趋同，但性情却日趋个性化，是否可以藉此创造出新的程式？

第三个困惑是有关体制的，也许离话剧与戏曲的关系就更远一些了。从理论上来说，中国戏曲从开始形成起就是与市场相连的，宋元时期的勾栏瓦舍是需要付钱才能进入观赏的。戏曲作品是先天带有商业性的一种特殊商品。因而，从长远来看，政府要求体制改革，要求演出收益是对的，我们国家的经济实力还远没有达到按需分配的程度。但是这种历史的要求对演出单位或演员个体来说，短期内又是痛苦的，它牵扯到很多很具体的、很复杂的切身利益等问题，所以有很多不赞成的意见。近年来，戏曲界的会议多变成诉苦会了。

与其他艺术相比，包括戏曲艺术在内的戏剧是一种制作成本和消费成本都极高的艺术品种，要靠自身的演出去挣出自己

的衣食之需,不是一件容易的事情,因而在很多国家,戏剧的创作和演出是以剧场为单位的,都可以申请到多方面的资助。西方国家对于戏剧的资助,多是通过私人基金会,民间组织实现的。而演员持有演员证,作为个体劳动者存在。而我国剧团的一些演员,在单位有工资、住房、劳保以及其他一些待遇,另一方面还可以到其他剧组去应聘,再拿演出电视剧等的额外收入,显然我们在管理方面还存在着一定程度的不足。而剧场与创作之间的联系也并不紧密,因为我们目前的戏曲演出,还不需要考虑场次、观众和票房收入的多少。为什么我们的剧团至今还不去尝试、或者说去适应新的艺术生产方式呢?为什么不在剧团设置相应的面向市场、搜集信息、组织生产的经营机构呢?这也是目前让我比较困惑的一个问题,或许改制过程中能够逐步得到解决。

现代启蒙精神与中国百年话剧^①

董 健

一 “战斗性”不能概括百年话剧的优良传统

话剧在中国已有百年历史，它作为一种受西方文化影响而产生的崭新的戏剧，对中国现代化事业的最大贡献是什么？它的最可贵的传统是什么？它的整体文化特征又是什么？今天来谈这些话题会有什么现实意义？这是人们在纪念话剧百年时必须首先回答的几个问题。

记得在 1997 年话剧九十年纪念时，北京曾有一个全国性的学术研讨会。在那次会上，不少老同志都以“战斗性”三个字来回答中国话剧的传统和文化特征的问题，并认为这也是今天我们谈论这个话题时所应追求的东西。然而当时我就提出了不同的观点，我觉得“战斗性”这三个字不仅不能深刻地揭示复杂历史的真实面貌，而且由于政治味、党派味太浓了，还会导致对文化之“精神性”、艺术之“审美性”的忽略（在中国，这种忽略是

^① 本文系教育部人文社会科学重大课题攻关项目《现代启蒙思潮与百年中国文学》的阶段性成果之一。

十分惯常的)。恰恰是因为这种忽略,我们很少能从“人的精神高度”、“文化价值观念”这样一些对于文学艺术(包括戏剧)来说顶重要的文化视角来观察问题。“哪里的政治太多,哪里就没有文化的位置”^①。缺失了这样的视角,我们就不能比较恰当地评价文学艺术(包括戏剧)的历史,就很容易沿着简单化、政治化的“惯性”,把历史涂成单色的,从而抹杀那些不该抹杀的东西,肯定那些不该肯定的东西。如 1957 至 1960 年曾多次上演的《百丑图》这样的话剧,是正面支持“反右派”斗争的,其“战斗性”强不强?当然很强。但是,其导演手法再“新”,舞台气势再“宏伟”,也不能掩盖其文化价值和精神指向上的大问题——“非人”、“去真”,助纣为虐式的政治蒙蔽与政治欺骗。《百丑图》当然会因为“右派”的平反而不再被肯定,但对这一类顺着某一时的政治调子而“歌唱”的戏剧作品,难道还值得以“战斗性”而加以肯定吗?

戏剧作为政治工具在参与武装斗争(暴力夺权)的过程中,自然会形成“战斗性”的特征。“战斗性”,这是一个来自军事、政治行为的口号。戏剧属于文化范畴,它的运行必须摆脱暴力思维的羁绊。高尔基在剖析政治“非人”、“去真”的本质时说:在“政治这一暴力与专制、凶恶和谎言的领域”,“蹂躏自由的思想”,“从肉体上统治人民”,“政治斗争的基础包含有本能的粗暴的利己主义”^②。在改革开放、建设和谐社会的今天,难道还要像过去那样以“与天斗、与地斗、与人斗”为能事吗?难道还要以“战斗性”相号召,去生产那种充满暴力思维(以恐怖制敌)的“阶级斗争戏”、“反修防修戏”及其集大成者“革命样板戏”一类反人道、反人性、反现代的所谓“红色经典”吗?诚然,历史上确实大量存在过不少直接为政治斗争服务的、脸谱化一公式化

① [俄]高尔基著,余一中、董晓译《不合时宜的思想》,第 107 页,江苏人民出版社 1998 年版。

② 同上,第 87 页。

的、充满暴力思维和革命教条的话剧作品。如果是产生在 1949 年建国之前，如 30 年代上海的“无产阶级戏剧”与红色苏区的“工农兵戏剧”中的许多戏，它们的历史价值和在民主革命（暴力夺权）中的贡献不应一笔抹杀，而且它们中的有些作品也不无启蒙主义的倾向（向当时的统治者要自由、民主、人权）。但是，这些作品的整体特征是以“革命性”、“政治性”压倒人文关怀和审美情趣，往往并不情愿地带上了政治所难以避免的“非人”、“去真”的致命伤（用高尔基的话说，“政治就像坏天气一样是不可避免的”），这使它们与“人道”、“现代”、“真实”这些具有普适性的艺术定位大大地拉开了距离。对于这样一些戏剧作品，如果还要以简单化的、硬邦邦的“战斗性”来肯定之，并以此来概括其文化特征，就不但不能适当地肯定其积极的方面（微弱的启蒙倾向），反而会把其消极的方面（“政治性”中常常带有的“非人”、“去真”之弊）肯定下来，并作为“好的传统”流毒后世。至于建国之后和平年代产生的此类戏剧作品，则很难说还有什么值得肯定的东西了（当然可以有某种反面的认识意义）。总之，“战斗性”并不能科学地、深刻地概括我国百年话剧的优良传统与文化特征。而且，在今天，“战斗性”的提法还很容易给那些坚持庸俗社会学、暴力思维、政治实用主义、文化专制主义等文化立场的人在实践中继续加害和干扰戏剧事业留有可乘之机。同时，这种说法也会给“新儒学”、“后现代”贬低或否定现代话剧提供借口——他们把启蒙和政治等同起来，说“五四”启蒙就是政治，正是其政治“战斗性”引出了后来的“文化大革命”，于是他们把“五四”启蒙与“文革”反启蒙混为一谈，借以否定“五四”新文化运动，进而还否定我国戏剧的“现代性”追求。而话剧的产生和发展，恰恰是我国戏剧现代化的一个重要标志，否定了我国戏剧的“现代性”追求，也就等于否定了我国话剧的存在意义。

二 百年话剧的文化特征和优良传统是现代启蒙精神

本文开头提出的几个问题,既然不能用“战斗性”来回答,那么正确的答案应该是什么呢?我认为,百年中国话剧的整体文化特征,就是它的现代启蒙主义精神;通过启蒙促进人的现代化,是它对中国现代化事业的最大贡献;同时,这也是它的最可贵的传统;而今天来谈这些问题的现实意义,也正在于发扬这一精神——在我国现代化的进程中,启蒙仍然是一个远未完成的历史的、文化的,也可以说是政治的巨大任务。

我们承认,在话剧百年的历史上,启蒙主义精神并不总是主流,而政治的“战斗性”倒是往往以主流的面目出现;但是我们也必须看到,真正具有文化价值的,真正对中国的社会、人心提供过“光”和“热”的,真正对百年文明史发挥过正面作用的,就是那些充满现代启蒙主义精神的戏剧的剧本文学和舞台演出。我国的话剧大家,其社会经历、教育背景、文化素养使他们大都是启蒙主义者,至少是深深服膺启蒙主义精神的。他们中有不少人有时也会因“革命热情”而丧失启蒙理性,“随大流”,去写那些趋时应制、依附政治权势的失败之作(如 1958 年田汉的《十三陵水库畅想曲》、老舍的《红大院》等),但他们的基本“底色”是启蒙,是追求自由、民主,追求人的现代化。在我国话剧史上,戏剧家田汉、曹禺、夏衍、熊佛西、欧阳予倩、洪深、李健吾、老舍、陈白尘、于伶、吴祖光……以及 1949 年之后在台湾的李曼瑰、姚一苇等等,从他(她)们戏剧活动和戏剧创作的文化立场、价值倾向,可以看出一脉现代启蒙主义的传统,其内容相当丰富,色彩各不相同。

这里说的这些戏剧家,他们的政治倾向、思想情趣、艺术追求是不一样的。但他们都是中国现代知识分子。不论是民主主义倾向的,还是自由主义倾向的,他们都追求人的现代化。“告别中世纪”、“迈向自由、民主的新社会”是他们共同的心愿。

在我国,话剧这一新形式主要就是由现代知识分子积极倡导并参与创造的,而中国现代知识分子的历史使命就是启蒙,就是从思想文化上给中国现代化事业以助力。

什么是“启蒙”?

从普遍意义上讲,启蒙是一种思想文化现象,简言之就是解蔽、启智,叫人知晓,叫人明白。西方所说的启蒙——Enlightenment,词根是“光”、“亮”,就是把人的因受蒙蔽而晦暗、蒙昧的头脑照照亮。现代化离不开这个“照亮”。正如学者所言:“20世纪的社会学家所说的‘现代化’,就是启蒙思想家所说的‘照亮’。”^①一切专制统治均离不开愚民,均行精神蒙骗之术,叫人“没有了能想的头,却还活着”^②。启蒙就是专对此而来的。我喜欢讲“开拓精神的空间”,就是给人表达思想的充分自由。人们应该记得康德在《什么是启蒙》中有一句名言:“一旦赋予自由,几乎可以肯定启蒙即将接踵而至。”^③康德说出了一个十分普遍的规律:一个不能用自己的头脑独立自由地思考的人,永远与启蒙无缘,永远做不了明白人,而只能做精神的奴隶。

从特殊意义上说,启蒙是在西方18世纪发生过的一场影响巨大而深远的、标志着“人”之觉醒的思想文化运动。在我国的明末清初也曾有过类似的思想文化倾向产生,但未形成大规模的运动。发生在20世纪初的“五四”新文化运动,在精神上与西方的启蒙主义相联系,也与明清的启蒙相呼应。在现代,启蒙普遍被理解为:在“己域”讲个性、讲自由,在“群域”讲民主、讲法治;把人的思想从非理性的愚昧、黑暗中解放出来,从被束缚的依附状态下解放出来,使之融入个性有自由、国家有民主,这样一种和谐

① [美]西里尔·E·布莱克编,杨豫、陈祖洲译《比较现代化》,第181页,上海译文出版社1996年版。

② 鲁迅《春末闲谈》,《鲁迅全集》第1卷,第207页,人民文学出版社1981年版。

③ [美]西里尔·E·布莱克编,杨豫、陈祖洲译《比较现代化》,第187页,上海译文出版社1996年版。

的现代文明，“人”成为现代之“人”，“国”成为现代国家。如果离开了这些基本的要求，建设“和谐社会”就完全是一句空话。

历史的事实已经证明，唯有现代启蒙精神才是中国话剧百年时显时隐、时强时弱的可贵传统，也正是这一精神通过剧场演出和剧本阅读，激发了中国人的思想解放和精神提升，在促进“人的现代化”方面发挥了积极作用，从而推动了中国现代化的进程——尽管这当中充满了巨大的曲折和反复。诚然，其他艺术形式如诗歌、小说、散文、报告文学等，也同样能发挥精神启蒙的作用，但戏剧是人的集体、公开的生命体验的表演，它在传播、接受方式上的优势，使它的社会公共性更强，对人的行为、精神的影响力更大，因而它特别受到启蒙主义运动的重视^①。近百年历史上的几个关键时期，话剧运动之所以特别活跃，就是因为这一点。辛亥革命前后的文明新戏（如 1907 年的《黑奴吁天录》，现被作为中国话剧的起点），“五四”时期以至整个 20 年代、30 年代的现代话剧，都在现代启蒙主义文化运动中创下了光辉业绩。1949 之后，在 1956—1957 年、1978—1989 年这两个时段中，话剧也特别兴盛，发生了比较大的社会影响。没有现代启蒙精神，这些都是不可能的。所以，中国话剧的文化特征只有从启蒙理性和现代意识这个角度来分析，才更有理论和现实的意义。这样说来，话剧在我国的产生和发展，决不仅仅是在传统的戏曲之外增加了一个新的舞台娱乐方式而已。事实上，话剧被历史地赋予了一个伟大的文化使命，即：以戏剧艺术提升中国人的精神，在思想文化领域里为整个国家民族的现代化开辟精神之路。

还有人把坚持“战斗性”与坚持马克思主义等同起来，这是

^① 梁启超 1902 年在他的剧本《劫灰梦》中说：“你看从前法国路易十四的时候，那人的心风俗不是和今日中国一样吗？幸亏有一个文人叫福禄特尔的，做了许多小说戏本，竟把一国的人从睡梦中唤起来了。”见《饮冰室文集全编》卷十六，福禄特尔，法国启蒙主义思想家、戏剧家，今译伏尔泰。

一个认识的误区。马克思主义与启蒙在文化价值观念上有割不断的历史联系(如对“人”和“人的解放”、“人的自由”问题的基本看法)。马克思、恩格斯是批判资本主义的,但他们并不否定资本主义所推动的人类社会的现代化。西方现代戏剧在“人”和人的“精神问题”上也都是批判资产阶级和资本主义社会的,但它对推动过资本主义现代化事业的“启蒙”的文化精神却是继承和发展的。马克思主义在解决人的“精神问题”时可以吸收、继承、发展启蒙主义,但不能歪曲它,更不能取而代之,否则便会引出种种“伪启蒙”、“伪现代性”来,其危害已经是有目共睹、人所共知的事了。近几年《共产党宣言》的一个重要观点常常被人提起:“代替那存在着阶级和阶级对立的资产阶级旧社会的,将是这样一个联合体,在那里,每个人的自由发展是一切人的自由发展的条件。”^①这恰恰说明了马克思主义与启蒙理性、现代意识的一致性。马克思主义本来对启蒙是有所超越的,但从苏联到中国的“社会主义”实践,却因左倾教条主义与专制主义结合而常常是背离启蒙主义精神的。中国话剧百年史是中国百年启蒙主义文化的一部分,不提启蒙,回避启蒙,就谈不清中国话剧的历史和理论的基本问题。

三 “启蒙”与“政治”既有联系又有区别

80年代以来那些主张戏剧“去政治化”的人,总是在否定和“解构”启蒙,因为他们只看到启蒙和政治的联系,而完全看不到两者区别。“启蒙精神”和“战斗性”的关系,就像“启蒙”和“政治”的关系一样,二者既有联系又有区别,并不处在同一个文化层面上。启蒙运动有可能变成政治运动,政治运动也会借助于启蒙的张力以成其事。但是,开明、进步、代表民意的民主政治与启蒙是友,黑暗、反动、违背民意的专制政治与启蒙是敌,后者最怕启

^① 《马克思恩格斯选集》第一卷,第273页,人民出版社1972年版。

蒙,故反启蒙是其统治术中的重要一环。所以,笼统地讲“战斗性”,就分不清这两种政治,也就分不清真启蒙与假启蒙(真蒙蔽)了。在抗日战争年代里问世的话剧《北京人》(曹禺)并没有什么政治上的“战斗性”,但它具有强烈的启蒙精神——教人认识自己的自由和尊严,冲出精神统治的重围,告别腐朽的旧家庭、旧体制、旧时代,去追寻“人”的生活——现代的新生活。在这里,启蒙与未来的民主政治相联系。而抗战胜利后演出的《升官图》(陈白尘)则是一出揭露和批判国民党官僚政治之腐败的讽刺喜剧。如果没有启蒙理性下的自由、民主意识,作者怎么会有如此深刻、如此犀利的政治讽刺呢?过去有时也会把《北京人》、《升官图》的启蒙精神说成“战斗性”,那仅仅是指作品的思想倾向性中包含着战胜旧思想、旧事物的强烈要求而已。显然,支撑着《北京人》、《升官图》主题的政治(或显或隐)与启蒙是友(指二者的一致性);而60年代的“反修防修戏”、“阶级斗争戏”与“文革”中的“革命样板戏”,其中的政治与启蒙是敌(指二者的对立性),那么,其政治上的“战斗性”越强烈,但其精神实质和文化价值观念上反启蒙、反现代、反人道的问题就越加严重。所以,无论怎么说,都不能把启蒙精神和政治上的“战斗性”混为一谈。

在我国近百年的经济、政治、文化,换言之,在社会、思想、人的演变图谱之中,随着现代化进程的曲折和反复,在精神追求和文化价值观念上一直存在着启蒙与反启蒙的对立、磨擦与斗争。在这里,人的现代化就是包括戏剧在内的现代启蒙主义文化运动的根本要求。也就是说,作为历史主体的“人”,要在精神状态上成为“现代人”^①。在我国近现代史上,从话剧运动和话剧创作的兴、衰、得、失,可以瞥见人的启蒙理性的建构、消

^① 我在另文中曾这样描述过“人的现代化”:“告别奴隶状态,做一个独立自主之人;告别蒙昧状态,做一个心明眼亮之人;告别迷信盲从状态,做一个明理自觉、个性健全之人;告别视官、上司为父母、为老爷的臣民状态,做一个敢于捍卫个人自由、平等权利的现代公民。”(《鸡鸣丛书》总序,人民文学出版社2004年版,第5页)

解和重建,可以辨别别人的精神空间的开拓、闭塞与扩展,进、退、起、伏之间,启蒙主义与现代化事业的遭遇相一致,历史地存在着一个 S 形的轨迹。循着这个历史轨迹,我们看到:中国话剧之魂就是它的启蒙精神(如自由、个性的理念,民主、法治的意识,人道、人性的尊严)。一方面,这使中国话剧十分关注社会、人心,它不可能不问政治、逃避政治;另一方面,又使它能超越和批判社会、批判政治,而不会流为政治的附庸和工具。戏剧是人际关系的舞台化,实质上是人在精神领域里的“对话”。看一部戏剧品位的高低,当然不是看它的花架子、外包装,而是首先要看这“对话”之精神境界如何。无疑,戏剧精神境界的高低是与戏剧家启蒙主义精神的强、弱、有、无密切相关的,即看他能否从“人”的高度变社会人际关系的不和谐为和谐。

有一位戏剧界的朋友主张戏剧要“去政治化”,说我讲启蒙就是回到做政治工具的老路上去。这是因为他分不清启蒙与政治的差别,从而也就不懂得文化启蒙精神对一切艺术和艺术家的灵魂性意义。如果只把戏剧当作一种不问精神、不问灵魂的“玩艺儿”,那么要正确评价它的历史和实践,就是一件非常困难的事。正是这位朋友,因为看不到启蒙的现代价值,似乎已有百年历史的中国话剧还算不上我们的民族戏剧(即使算,也不过仅仅是众多剧种中的一个^①),所以他以为只有谭鑫培、四大名旦、齐如山等京剧演员与作家才“代表了 20 世纪,尤其是前半叶中国戏剧的最高成就”^②。从这里可以多少闻到一些文化民族主义的味道。背离启蒙理性的“民族认同”与“民间情

^① 中国众多的剧种,如昆剧、京剧、豫剧、川剧、湘剧、粤剧、越剧、沪剧、评剧……等等,均属传统戏曲,其美学特征具有一致性(如唱、念、做、打,写意性、程式化),可以一并称之为“中国戏曲”;而话剧则是在艺术形态和美学特征上完全不同的另外一种戏剧,决不能将其归于以上众多剧种中的一个。傅谨在《20 世纪中国戏剧的现代性追求》一文中说:“20 世纪有相当多新剧种诞生……其中的话剧、越剧、评剧等等成了最受关注和欢迎的剧种”。这显然是戏剧分类学上的一种疏忽。

^② 傅谨《政治化、民族化与 20 世纪中国戏剧》,《南方文坛》2001 年第 5 期。

结”常常会使知识分子陷入文化民族主义的泥淖，妨碍了他们对真理的探求，也不利于真正的艺术创作。种种文化民族主义是遏制和干扰我国现代话剧发展的保守思潮。为什么在我国现代话剧中，那种达到高度思想和精湛艺术完美统一的境界、堪称世界一流经典的作品不多？就是因为缺乏那种强烈的主体意识和高度的自由精神，而政治实用意识又总是那么强，艺术审美意识却相当薄弱。我看这既与历史长久的专制主义愚民文化对启蒙精神的扼杀有关，也与根深蒂固的文化民族主义对外来优秀文化的抵制有关。今天我们来纪念话剧百年，回顾启蒙精神进、退、起、伏的 S 形历史轨迹，不能不触及这些关键问题。

四 从向“外”向“西”到向“内”向“东”的路向转换，看启蒙精神的进、退、起、伏

回顾这个现代启蒙精神的进、退、起、伏的 S 形轨迹，大致可以看到百年之中有这样五个历史的段落，每一次“拐弯”，都从一个方面透露出中国人走出“中世纪”、迈向现代化的精神史的曲折性和复杂性。

第一个段落大致有 40 多年，这是中国话剧从萌芽（19 世纪末、20 世纪初）、发展（20 世纪头 20 多年）到成熟（20 世纪 30 年代）的时期。在这一历史时段当中，现代启蒙主义的两大夙敌——政治专制主义与文化民族主义没有停止过对现代化的抵制，但思想、文化发展的总趋势是向“外”（与世界趋同，承认文化价值的相通性和共同性）、向“西”（认同西方先进文化，有时“现代化”和“西化”内涵相同）。马克思主义亦乘此势而来到中国，它在反对旧体制上与启蒙主义采取一致的文化立场。从文明新戏到现代话剧，启蒙主义明灯般驱除人在思想、精神上的黑暗、蒙昧状态，引领着这一崭新艺术在曲折的道路上不断前进。那些优秀作品的精神力量无不来自思想解放、个性解

放,来自对自由、民主的追求。虽然当政的国民党曾拾出文化民族主义(宣扬“国学”、“国粹”)来对抗,并借助政治上的专制主义,压制一切进步思想,但终究没能阻止我国戏剧现代化的进程。

“五四”时期有三件大事与话剧有关:

1. 对旧戏(主要是京剧)的猛烈批判;
2. 对现代白话文的大力提倡;
3. 对“易卜生主义”(Ibsenism)的广泛宣扬。

这三点都属于现代启蒙主义文化运动的一部分,也都与话剧的兴盛血肉相关——从各方面为其开辟道路。

对旧戏的批判,虽然不无偏颇失当之处(主要是缺乏历史主义和辩证法,缺乏精到的艺术分析,忽略了传统戏曲在美学上的民族特色以及戏曲在现代仍有生存、演变的必要与可能),但这一批判在强大的保守势力下为戏剧的现代化开路,功不可没。有些戏曲界人士(如欧阳予倩)也参加了批判,他们对旧剧尤其是京剧的一些弱点(如“色艺”为上,“精神”淡薄以至全然告缺,又如形式上脸谱的“美”与内容上“脸谱化”的“去真”的巨大矛盾,等等)的批判,也不是毫无道理的,即使今天看来也不无启发。再者,这次批判,对所有剧界从业人员也是一次现代戏剧观念的教育,否则,旧剧也不会去自觉地寻求适应新时代、新观众的艺术革新之路。现在那些有“国粹情结”的人动辄拿“五四”先贤对旧剧的批判来说事,把批判说成是完全错误的,这除了说明他们的文化民族主义立场之外,还能说明什么呢?

白话文运动直接关系到现代人的思维和表达,对文学艺术(包括戏剧)的现代化至关重要,它解决了中国戏剧从古典形态向现代形态转型的语言问题。胡适从“八不主义”到“说话四条”(其中最值得注意的是“要说我自己的话,别说别人的话”,

“是什么时代的人，说什么时代的话”这样的提法)^①讲的不仅是工具性的语言表达问题，而且还贯穿着思想解放、个性解放的精神，对中国文学和戏剧的现代化发生了巨大影响。话剧的主要存在方式就是“对话”，没有白话文，就没有现代话剧。不仅如此，没有白话——现代汉语，一些地方戏曲如越剧、评剧以及新编现代京剧也是不能设想的。白话文之兴，使新兴话剧取得了文学上的价值和历史地位。我们今天能读到曹禺、老舍那样经典的戏剧语言，能不感谢“五四”白话文运动吗？而在曹禺、老舍尚未作剧的20年代，白话文运动则使得田汉、郭沫若等辈“写出了他们的那样富有诗意的词句美丽的戏剧……而后戏剧在文学上的地位，才算是固定建立了”^②。总之，没有“五四”白话文运动，就没有现代戏剧的思维和表达的方式，就没有现代话剧之“话”。

尤其应该强调的是，对胡适的《易卜生主义》一文，过去一直没有提到这样的高度来认识：它是我国现代启蒙主义的经典文献之一，也是我们打开现代戏剧精神宝库的一把钥匙。在中国戏剧现代化的过程中，易卜生和“易卜生主义”曾发生过巨大的影响。捍卫人的个性、自由和尊严，呼唤社会的民主、公正和责任，是“易卜生主义”的核心精神。用这一精神批判社会，反映现实，表现人的性格和命运，从而找出社会疾病而救之，这就是易卜生戏剧的现实主义，也是我国现代戏剧的方向。易卜生是具有世界意义和全人类价值的。他的祖国挪威，据恩格斯分析，在当时之所以出现文学繁荣，是因为那种“正常的社会状态”产生了摆脱奴性的“真正的人”，只有这样的人，才有“自己

① 胡适《建设的文学革命论》，《胡适文集》第2卷，第45页，北京大学出版社1998年版。

② 洪深《中国新文学大系·戏剧集·导言》，第48页，上海良友图书印刷公司1935年版。

的性格以及首创的和独立的精神”^①。胡适的《易卜生主义》所极力鼓吹的就是这种价值观念和文化立场，我国现代话剧的启蒙主义路线由此确立。从 20 年代到 30 年代，产生了一大批优秀剧作家，他（她）们的作品就体现着这种启蒙精神，促进着中国人现代意识的觉醒。不论是田汉、熊佛西，还是曹禺、夏衍、李健吾，他们的话剧——如田之《名优之死》，熊之《过渡》，曹之《雷雨》、《日出》，夏之《上海屋檐下》，李之《这不过是春天》等等，从各个角度对封建专制主义的揭露和批判，对科学、民主、自由的呼唤与对人性的开掘，都渗透着以人为本的现代启蒙精神。

30 年代的“左翼戏剧”与 1942 年之后那种高度政治化了的极左戏剧有所不同。前者是“在野”的，在反对国民党专制主义方面与启蒙的文化立场相一致，有些左翼剧作（如田汉、夏衍等人的作品）仍充满启蒙主义精神；后者则不然——它是“当权”者的工具，其政治性的负面影响越来越重，至于其反启蒙的性质，则要到 1957 年之后才看得清楚（见下文）。值得一提的是，30 年代熊佛西等在河北省定县开展的“农民戏剧”实验，也是属于现代启蒙主义文化运动之一线的。此一戏剧运动是民主主义改良性质的，它没有去追求那种政治上“向左或向右”的“战斗性”，以疗救农村的“愚、穷、弱、私”四大病症为宗旨，在我国落后的农村传播、灌输一种“向上的意识”。“向上”者，告别“中世纪”、走向“现代化”之谓也。话剧《锄头健儿》虽简单幼稚了一些，但它倡科学、反迷信、驱愚昧的精神可嘉，《过渡》是鼓吹农村社会改良的，两剧均具有明显的启蒙主义倾向。过去对此研究不深，一味批判熊佛西的“资产阶级改良主义”，认识十分肤浅。

第二个历史的段落，从抗日战争开始到建国初，大约有 15 年时间。在这一时期，中国总的文化趋势是一步步由向“外”、

^① 《马克思恩格斯选集》第 4 卷，第 474 页，人民出版社 1972 年版。

向“西”转为向“内”(向“内”往往与复“古”相结合)、向“东”(这里的“东”泛指与西方文化的对抗)。1938 年开始的“民族化”问题的争论,说明由于抗战的刺激,国人的眼光由对人类普世性文化价值的关注,转向对本民族生存的空间与可能性的焦虑。于是,文化心态由开放性向封闭性和半封闭性收缩。1953 年放弃延续“新民主主义秩序”的方略,可作为这一段落的下限,此后的“社会主义时期”,那是下一段落了。在这 15 年中,话剧在继续坚持现代启蒙精神,并于抗战岁月里创造了自己的“黄金时代”的同时,它的核心价值观念——启蒙理性和现代意识遭到了政治实用主义和文化民族主义的顽强挑战。“民族化”的争论,既有对启蒙的坚持,也有对启蒙的反对。问题在于,在那些呼吁和践行“民族化”偏颇中,戏剧的启蒙主义精神往往被政治实用主义和文化民族主义所冲淡或替代,从而引出反“五四”、反现代。这个问题在今天看来已经十分清楚。本来,从话剧文学的创作来说,它一开始就是天生地、自然地走在“民族化”道路上的。第一代剧作家如田汉、洪深、欧阳予倩等,他们本来就与传统戏曲有着很深的文化因缘,对旧戏知之颇多。因此,即使他们的创作取了话剧这种新形式,其艺术的语言、风格、韵味,以及作品内涵中现代中国人所特有的精神也无不是中国化的。从舞台演出来看,如果说 1920 年汪仲贤与夏月润、夏月珊兄弟等合作,在上海新舞台演出爱尔兰剧作家萧伯纳的《华伦夫人之职业》遭到失败,说明话剧的“民族化”还是一个值得注意的问题,那么 1924 年洪深为戏剧协社执导另一位爱尔兰剧作家王尔德的《少奶奶的扇子》(原作叫《温德米尔夫人的扇子》)大获成功,则说明话剧的演出方式已经成功地“民族化”了。到了 30 年代,公认中国话剧已经成熟。什么叫成熟?就是从语言、结构运用的完善程度上说,也从其思想深度所达到的水准上说,它已经成为地地道道的中国现代戏剧的一种形式、一种样子、一种形态了。谁能说田、曹、熊、夏的那些话剧名作不是

我国现代民族戏剧的经典呢？应该说，至30年代末，话剧的民族化已经基本完成了。现在有人讲“民族戏剧”居然将话剧排斥在外，这是一个常识性的错误，也说明人们头脑中还残存着封闭保守的文化观念。

从1938年开始的“话剧民族化”的讨论，以民族文化的资源拓宽现代戏剧的道路，在促进话剧的发展上是有积极意义的。但是，除了坚持现代化的正确意见（如胡风、葛一虹、茅盾、田汉等人的意见），也暴露出反“五四”、反现代化的文化民族主义倾向（如回到民间、回到古典）。其实，面对业已成熟的中国话剧，再大讲特讲什么“民族化”，不已经是一个无的放矢的“马后炮”了吗？当然，他们并不是无的放矢。所谓“中国化”、“民族化”向来就有两种——基于开放的文化心态的与基于封闭的文化心态的，前者是积极的，后者是消极的^①。文化民族主义属后者，它与政治上的专制主义共谋，否定“五四”启蒙主义路线，要让以话剧为代表的现代戏剧回到前现代、前启蒙的样子，做统治者手中的工具或玩物。在延安的“民族化”热中，王实味曾敏锐地指出：有人以“发扬民族美德”为延安的等级差序辩护。在所谓“民族形式”、“中国特色”的掩盖下，反启蒙、反现代的文化价值观念被肯定了下来。沿着这个路子走下去，人和社会的现代化就落空，几千年封建专制主义文化就会在“革命”的旗号下得以延续。后来的历史事实证明了这一点。

1951年大张旗鼓开展的批判电影《武训传》的斗争，以新政权的巨大政治权威，狠狠打击了文化启蒙、教育救国的思想，这预示着现代启蒙精神将会遇到更大的曲折和反复。

五 戏剧中的启蒙理性：从淡化到完全被消解

第三个历史段落，如果从“新民主主义秩序”结束的1953年

^① 详见拙著《戏剧与时代》，第135—142页，人民文学出版社2004年版。

算起,下限可以定在毛泽东作出关于文艺问题的第一个重要批示(意味着“文革”拉开了序幕)的1963年。这十多年,戏剧的启蒙理性与现代意识经历了曲折而复杂的变化,虽然时有冒头,但总体上说,是步步走向萎缩。起初,由于国民党政权是因专制与腐败而垮台的,人们很自然地把中共新政权的建立视为中国人民在现代启蒙精神下为自由民主而斗争的结果。这样一来,《妇女代表》(1953年)一类戏,其中的自由、民主意识便多与刚刚过去的“新民主主义革命”相联系,并把这种联系与对新政权的歌颂紧紧扣在一起。该剧女主人公张桂容因“土改”(这是民主革命性质的)而有了一份自己的土地,有了捍卫个人独立自由的依凭。但当此剧把主题的重心从“己域”(在这一领域讲自由、尊个性)移向对“群域”(在这一领域要讲民主、遵法治)之现行体制无条件地肯定和歌颂时(张桂容不仅说“我是人”,而且强调说“我是国家的人!”),便埋下了以“国家”名义压抑以至毁灭人的个性的种子,显然,这与启蒙理性是相违背的。从建国后大批颂党、颂政、颂领袖的“歌颂剧”来看,它们大多模糊了作为启蒙之要义的“群己权界”,中国现代启蒙主义运动的缺陷至此便开始显露出来了。当它张扬自由、个性的时候,“个人从宗族中‘解放’出来却落到了不受制约的国家权力的一元化控制之下。应该说这不是民族意义上的国家,而是‘totalitarianism’,直译就是‘整体主义’。就是认为有一个至高无上的整体利益和代表这个利益的、不容置疑的‘整体’权力……就给极权主义和伪个人主义的结合提供了一种空间,以至于导致了以追求个性解放始,到极端地压抑个性终,这样的一种‘启蒙的悲剧’”^①。这样的“启蒙的悲剧”使“民主”异化成“主民”,所谓“公民—主人”只剩下一个好听的名义,其实仍是“臣民”。周扬论社会主义异化问题时说:“政治领域里的异化”就是民主变专制,“思想领域里的异

^① 秦晖《在继续启蒙中反思启蒙》,《南方周末》2006年6月15日。

化”就是个人迷信、奴才哲学^①。许多供奉国家、服务政治的戏剧演出，就不同程度地折射出这种“启蒙的悲剧”的逻辑。

正面继承着“五四”启蒙主义精神的，是 1956 年至 1957 年短暂的思想解放中出现的“第四种剧本”《布谷鸟又叫了》（杨履方）一类的戏剧。此剧作者不仅不再把对自由、民主的追求与对新政权的歌颂相联系，而是相反，他有感于新政权下人在精神领域里遇到的新问题——自由、个性受到了某种压抑，人性遭到了某种扭曲，敏锐地触及到了现实生活中一个久已存在但未被理性把握的问题：有人打着崭新的旗号（如“革命”、“集体”、“社会主义”、“党的领导”之类），践行的却是陈腐而丑恶的封建道德之私。像该剧中那个共青团支委王必好，满口“革命”、“进步”的话语，但把恋人童亚男（性格活泼、热爱自由，爱唱歌，被呼为“布谷鸟”）视为囊中私物，竟以“组织”名义粗暴地剥夺她个人的自由。显然，“布谷鸟”在“新时代”遇到了老问题——如何像易卜生笔下的娜拉或我国“五四”时期追求个性解放的人物那样，摆脱对一种异己力量（即上文所说的那个至高无上的“整体”）的依附，冲破精神束缚，起而捍卫自己人格的尊严。在剧中她是胜利了，“布谷鸟又叫了”。这正是充满启蒙理性与现代意识的“易卜生主义”在 50 年代的再现。但 1957 年“反右派”斗争以后，随着启蒙理性一步步被消解，这样的戏当然是不被主流意识形态和极左文艺批评所容的。接下来“大跃进”运动中的一些戏，表现了那种至高无上的集权主义与领袖崇拜下的蒙昧的狂热和狂热的蒙昧。至于像老舍的《茶馆》、田汉的《关汉卿》这样的好戏，其基本构思都是在 1956—1957 年间形成的，它们之所以能在 1958 年呈现在舞台上，是有其特殊的原因的——前者仍沿着“歌颂剧”的老路子，而且还打着“埋葬三个旧时代”的保护伞，后者则借了纪念世界文化名人关汉卿

^① 周扬《关于马克思主义的几个问题的探讨》，《人民日报》1983 年 3 月 16 日。

的机会。1957年之后,如上文所言,同样是老舍,就有《红大院》一类戏,同样是田汉,还有《十三陵水库畅想曲》,均属当时反启蒙文化环境下歌颂蒙昧而狂热的“大跃进”的趋时应制之作,是名家的大败笔。1962年毛泽东强调“阶级斗争”要“年年讲、月月讲、天天讲”,表现这一主题的戏剧大都带有反启蒙、反现代的倾向,如《年青的一代》、《千万不要忘记》、《丰收之后》、《青松岭》、《龙江颂》等。黄佐临导演的《激流勇进》,尽管手法新颖、气势磅礴,但其精神内涵则与那些“反修防修戏”并无二致。这一个案,使那些喜欢以此戏为例炫耀黄氏“写意戏剧观”的人陷于尴尬之中。即使像《霓虹灯下的哨兵》这样描写人物比较生动、细节比较真实的戏,也脱不了“阶级斗争”的政治训诫的路数,而且将大城市“资产阶级”的“香风”视为使人堕落的妖魔,流露出对现代城市文明的一种莫名的恐惧和仇视。这类戏都是从“阶级斗争”引出“反修防修”,到这时,“文革”已经是呼之欲出了。

1963年至1977年,这是第四个历史段落,这也是现代启蒙主义运动史上一个大倒退的时期。谁说“文革”丢弃了中国的旧传统?从那使“人”成为“非人”的文化专制主义来说,“文革”简直把这一传统推向了极致!同时,虽然在“批苏修”口号下放弃了50年代向苏联“一边倒”的方针,但实质上是把列宁、斯大林的极权主义推向极端。在这一时期,戏剧之启蒙理性消解一空、现代意识完全残缺(如果说还有些许启蒙理性的话,那是存在于地下“非法”状态中的),戏剧的“人学”定位被彻底抹杀。不仅西方戏剧,连苏俄戏剧仅存的现实主义传统也被丢弃一光,对斯坦尼斯拉夫斯基的批判,就表现了这种丢弃的绝对性。这样一来,反人性、反现实主义的“反修防修戏”、“革命样板戏”便是这一时期的代表作。继1963年那个意味着“文革”风暴即将来临的重要批示后,毛泽东在1964年又做了一个重要批示。在这两个批示中,戏剧艺术的现状就是毛泽东批修的靶子。接着,对昆曲《李慧娘》与“有鬼无害”论的批判,对京剧《海瑞罢

官》的批判,华东话剧汇演,全国京剧汇演……一个个戏剧界的“大事件”其实都是全国走向“文革”的一座座路标。从八个“样板戏”来看,戏剧在“文革”中是唱主角的,但恰恰作为戏剧现代化之标志的话剧却在“文革”中几乎被消灭。虽然“文革”后期话剧也曾一度被作为政治工具来使用,但江青们却把京剧作为“革命斗争”的主要武器。这是因为,话剧这种现代形式更多地与知识分子、与现代启蒙精神相联系,难以被未经启蒙理性和现代意识的“洗礼”而直接被“革命化”了的“工农兵”所接受,也难以将形式和内容分开来,去搞那种物质外壳“创新”、精神内涵陈旧的“伪现代性”。而号称“革命”而又“现代”的“样板戏”,其物质外壳是高度现代化的,也可以说是高度“西化”的,但其精神内涵却基本上都是一些封建专制主义文化层面上的东西,如门阀观念、血统论、党派性,以及个人迷信、英雄崇拜等等,它实质上是“古典主义的”,而非“现代的”。一位西方的批评家对古典主义审美特征的分析颇适合我们的“革命样板戏”,他指出:“假如要一语道破古典主义内涵的话,在我看来,它现在,而且一贯都曾表现着压抑。古典主义是政治专制的精神同伙。(它的种种模式和条规不过是)用来控制和压抑人的活生生本能的精神概念……所以,这些东西决不会表现任何自由决定后的愉快,只代表一种强加于人的理想。”^①“样板戏”号称是“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”的作品,其中的“现实”是对生活和人性的扭曲(如《海港》中的“阶级斗争”),而所谓“理想”则是刻意排斥启蒙理性和现代意识,以“乌托邦”神话蒙蔽善良的人民,它排斥活生生的性格和命运之表现,当然决不会带给人以“任何自由决定后的愉快”,而最终只能是给人一种强加的精神的束缚和压抑。

^① [美]赫伯特·马尔库塞著,李小兵译《审美之维》,第151页,所引英国批评家赫伯特·里德所编《超现实主义》一书之言,广西师范大学出版社2001年版。

六 戏剧启蒙理性的艰难重建

1978年至今,将近30年,是我国现代启蒙主义运动史的第五个段落。这一段前面的10年是精华所在,后面的10多年是“疲软”中的过渡。启蒙主义精神史的S形轨迹,在80年代完成了复归正道的“大拐弯”,中国人的文化眼光再度向“外”(与国际接轨,认同人类文化价值的共同性、相通性)、向“西”(吸收西方文化的优秀成果),颇像第一个历史段落的样子,故有人说这是回到“五四”起跑线(丁帆:《重回“五四”起跑线》),有人说这是“二度西潮”(马森:《中国现代戏剧的两度西潮》)。于是,封闭、停滞多年的中国进入了改革开放的年代,一次全民族的思想大解放,使戏剧的启蒙理性与现代意识得到复苏。虽然启蒙精神仍遇到了种种曲折和反复,时进时退,时隐时显,但它终究还是慢慢地重建起来了。80年代是中国话剧的一个相当辉煌的时期,其根本文化特征就是以人为本,批判专制主义,高扬以自由、民主为核心的现代启蒙主义精神。1979年之前,有一大批“揭批四人帮”的戏活跃于舞台,但其政治倾向和文化立场却基本上还是老一套。1979年以《假如我是真的》(沙叶新等)为标志,发生了一个大转折。《假如我是真的》表面上是揭露当时人人痛恨的“走后门”之风,实际上触及了集权统治下不受约束的“官”与无权之“民”的深刻矛盾,也即权力无监督这样一个积重难返、十分敏感的政治问题(这一问题到了今天就更显其现实性和尖锐性了)。尽管此剧后来不能公演,政治干涉有时仍会给戏剧带来麻烦,但80年代的总体文化态势究竟与以往大不相同了——既然改革开放的步伐已经不可能停止,那么作为支撑这一事业的文化价值观念,启蒙理性与现代意识就不可能再一次被推翻或消解。于是,在1980至1989年这10年,中国戏剧就走了一条迂回曲折、探索前进的启蒙之路。在戏剧的精神指向上,从对现实的深刻剖析到对一切反人道、反民主现象的

批判,再到对历史、文化的追问与反思,其间贯穿着对人性的开掘和对人的灵魂的探密与拷问。应该说,这 10 年是启蒙理性不断重建与加强,从而使真正的“戏剧精神”得到高扬的 10 年。戏剧的思想空间和艺术空间都得到了空前扩大。那些优秀剧作都洋溢着中国人那种积极、开放、昂扬、向上的精神。只有这时,戏剧才会获得真正的现代性——表现出“人”以精神自由为本的“狂欢”,实现“人”在精神领域里的平等“对话”。除了已提及的《假如我是真的》外,话剧《小井胡同》(李龙云)、《一个死者对生者的访问》(刘树纲)、《红白喜事》(魏敏等)、《车站》(高行健)、《狗儿爷涅槃》(刘锦云)、《桑树坪纪事》(陈子度、杨健、朱晓平)等,从其描摹人物、批判现实的价值观念和文化立场来看,戏剧启蒙理性和现代意识都有着强烈的表现。这些戏在精神上的共同特点是:叫人更清醒、更理性,叫人做一个明明白白的“现代人”。戏剧的“人学”定位在这批戏中恢复了。如果拿 30 年代洪深、熊佛西、李健吾、曹禺那些反映农村社会的话剧来与《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》相比,可以清楚地看出中国戏剧家对农村和农民问题的把握所达到的启蒙理性的高度,是不断提升的。总之,在百年话剧史上,这 10 年,上追伟大的“五四”启蒙主义文化运动中的现代戏剧,下启 21 世纪中国和平发展时代的新戏剧,意义十分重大,说它具有“里程碑”意义也不为过。

90 年以来,戏剧在重重“物质”力量(以权力与金钱相结合为核心)的挤压下,精神走向萎缩。市场经济的畸形推进与社会体制改革的滞后,使转型期的文化难逃虚假之弊,文化产品往往落入平庸的套路。80 年代戏剧那面高扬的“启蒙精神”的旗帜虽然没有完全降下来,但已不再那么鲜明了。于是就有了以物质外壳之“盛”,掩盖精神内涵之“衰”的戏剧。京剧《贞观盛事》和话剧《赵氏孤儿》这一类轰动一时的所谓“大制作”,就是这一现象的代表。而专事“解构”启蒙的中国“后现代”、“后殖民”与“新儒学”、“新左派”乘势而来,对这些消极现象起着推

波助澜的作用。反现代、反启蒙的“样板戏”重新登台，就发生在这一时期，“新左派”说它体现了艺术的“现代性”追求，这既说明反启蒙极左思潮的抬头与保守势力的“文革”情结，又说明一个精神平庸时代之艺术想象力和创造力的贫弱。前文提及的“反修防修戏”（如《年青的一代》、《千万不要忘记》）在“新左派”的“再解读”中被美化——其反现代、反启蒙的精神内涵被说成是现代的“文化意味”。当然，90年代的反启蒙不同于以往，大都是“软性的”、变形的、隐蔽的。故当代戏剧仍在探索前进，启蒙理性之光还在时强时弱地照耀着戏剧的创作和演出。像话剧《商鞅》（姚远）、《正红旗下》（李云龙）、《生死场》（田沁鑫）、《良辰美景》（赵耀民）以及小剧场先锋剧《思凡》（孟京辉）等，还是沿着现代启蒙主义的文化道路走的。但总体说来，在一个只盯着“钱”和“权”、没有了启蒙的想象、梦想和诗情的社会，怎么会有“自由狂欢”的“戏剧精神”呢？在90年代戏剧实践中坚持启蒙的文化立场，比过去更加艰难，但也更加必要。

总之，话剧跟随着中国社会走过了一百年，既是朝着一个目标——现代化前进的，又是因为这个社会处在历史的大回旋中而难以避免曲折和反复的，一百年恰似一个“轮回”，一个世纪前“出发点”上的那些问题又在一个新的、高的层面上提到了我们的面前。这样一来，大至从国家现代化的前途说，小至从戏剧现代化的命运说，启蒙仍然是一个远未完成的历史任务。中国的启蒙当然有不少问题和教训值得反思，但这都不是否定或“解构”启蒙的理由。启蒙托起的自由精神（专业一些的话，可以叫“自由狂欢精神”）是戏剧之“魂”。话剧40岁生日时，田汉曾要发起一次为戏剧“招魂”的运动，因内战而未果。今天，在话剧百年的时候，让我们再一次呼吁为话剧以至整个戏剧“招魂”！

话剧百年忆白尘

董 健

今年恰逢话剧百年，北京和各地有不少纪念活动，我想到了一些人和事，也写了几篇纪念文章。但想得最多的是陈白尘。

我早在大学时代（1956—1962）就喜欢读陈白尘的剧本，但直接与他发生交往并成为朋友，则是1978年他被调来南京大学以后的事了。他任中文系系主任，我在他重建并兼着主任的话剧研究室当副主任，并协助他指导研究生。虽为同事，我却尊他为师，二人关系便是在师友之间了。

陈老一生的最后16年（1978—1994）是在南京大学度过的，但他对戏剧以至整个文艺事业的影响和贡献，却不限于南京和江苏，而是全国性的。在我国百年话剧史上，如果要推出10名剧作家作为优秀代表，我想是不会缺了陈白尘的。他早在20世纪40年代参与中华剧艺社的领导工作时，就表现出很强的组织才能，吴祖光说他“有治世之才”。但他没有去做官，而是做了一名剧作家和戏剧教育家。陈白尘对有“官瘾”的人，尤其对“官瘾”大的文化人，特别反感。他女儿陈虹告诉我，50年代初他见到一位阔别多年的文人朋友，其人艳羡官位之情溢于言

表,总是打听你官位几级云云,令他十分不快,从此与之少有交往。早在 30 年代,陈白尘就以《金田村》、《大渡河》这样扎实的历史剧和《小魏的江山》这样题材、风格独特的小说而登上文坛。在抗日时期,他又开辟了我国现代政治讽刺喜剧的领域,并在这一领域独占鳌头。显然,这与他强烈的“刺官意识”有很大关系。虽然并非凡官皆坏,但官与权力是一体的,在有着长期封建专制主义“官本位”传统的中国,不可否认,无监督无约束的权力难免叫人变坏,为官害民也就必然是一个相当普遍的社会现象,那么陈白尘的“刺官意识”就具有了合理性与正义性。陈白尘的喜剧多为刺官之作。1949 年前,他善于以喜剧之“笑”,对专制而又腐败的国民党官僚政治进行暴露和批判。他的话剧《禁止小便》(又名《等因奉此》)、《乱世男女》、《结婚进行曲》、《升官图》以及电影《天官赐福》等,其强烈的喜剧性大都来自刺官。这些作品不仅在 20 世纪 40 年代曾轰动全国,1949 年以后也仍然被搬上舞台,受到观众的欢迎。就说作为中国现代政治讽刺喜剧的代表作《升官图》吧,记得 1988 年陈白尘 80 华诞、1997 年话剧 90 周年纪念时,南京都演出过这部喜剧经典。看着舞台上贪官污吏群魔乱舞,联系到现实中愈演愈烈的腐败现象,人们无不为剧中饱含着批判之力的讽刺引发的笑声所震撼。我记得 1988 年那次演出,陈老曾登台演讲。一贯面带幽默微笑的他,那晚十分严肃和沉重,他说:“如果生活中消除了腐败之风,我这个戏也就没有什么针对性了,希望《升官图》这样的戏以后会丧失演出的现实意义!”我从现场的热烈反应和响亮的掌声中,感到了人们对党和政府惩治腐败所寄予的厚望。到 1997 年那一次演出时,陈老已不在世。那天晚上,我在《升官图》所引发的笑声过后,心情无比沉重,因为我想起了陈老那句尚未实现的话——此剧“演出的现实意义”不仅没有丧失,反而因社会腐败的加重而更加引人注目了。同时,我也想到,面对中国的现实,政治讽刺喜剧将是人民大众所非常需要的,可惜

当前的剧作家们似乎已经失去了陈白尘那样敢于面对丑恶大笑一声的智慧和勇气。

2004年我写过一篇《白尘仙逝十年祭》(见《跬步斋读思录续集》第51—62页,南京大学出版社2006年版),特别强调了我的两点“发现”:一是陈白尘从他伟大的“喜剧精神”走向了马克思主义,一是陈白尘重续了文学与大学的因缘,对重振“大学之魂”功不可没。当今天纪念话剧百年的时候,提起陈老,我不禁又想起这两点。陈白尘喜剧精神的核心是“人的自由”,也可以说,他通过喜剧献给我们的是一种属于人民的“自由的笑声”,这种笑声反映了专制社会人民大众对民主、自由的渴求。精神层面上的“笑”,是人类理性与智慧的产物,是人类摆脱压迫束缚、追求自由解放精神的表现。因此,专制者不喜欢这种“笑”,甚至非常害怕这种“笑”。所以,能够容忍这种“笑”,进而从美学上喜欢它、欣赏它,也是一种民主精神的表现。1949—1979年之间,为什么在中国大陆的戏剧史上真正喜剧的笑声很少见,而被代之以假、大、空,阿世媚上的“伪笑”(如某些所谓“歌颂性喜剧”)?就是因为极左政治的专制主义扼杀了自由的笑声。而现在文娱市场上流行的那些笑星大腕的“搞笑”,在我看来也大都与真正的喜剧精神相去甚远,因为他们在“权”与“钱”的压力之下,挺不起腰杆儿。可是陈白尘的腰杆儿是硬的,他终于从反专制、刺官僚的政治讽刺喜剧的创作,走向了马克思主义。人的“解放”、对“自由”的追求,这在马克思主义的价值观念中占有核心的、关键的地位。但我最近在一个“马克思主义美学”的国际学术研讨会上发现,国内某些研究专家似乎仍然沉睡在极左的迷梦之中。他们口中所讲的“马克思主义美学中国化”那一套,回避人道主义和人的价值、尊严的问题,歪曲人的“解放”与“自由”问题,继续贩卖“反修防修”的荒谬思想,与真正的马克思主义相去何止万里!《共产党宣言》说:“代替那存在着阶级和阶级对立的资产阶级旧社会的,将是这样一个

联合体，在那里，每个人的自由发展是一切人的自由发展的条件。”然而曾几何时，由“反修防修”发展出来的中国的“文革”，却把这个逻辑完全颠倒了过来，使它事实上成为：每一个人丧失自由是一切人丧失自由的条件，他们共同保证一个人“自由意志”的实现。这个给国家、人民带来巨大灾难的颠倒，并非在“文革”中突然完成，而是有一个漫长的历史过程的。看看普列汉诺夫的《政治遗嘱》，对马克思主义被异化与歪曲的来龙去脉，大体上是可以弄清楚的。真正的艺术家以自己的“良知”面对社会、人心的真相，忠于艺术的使命和规律，他们不会照理论骗子的框框去创作。陈白尘并非先有一个“政治前提”，再按照耳提面命去选择什么“主义”，他恰恰是通过艺术实践、通过喜剧创作，表达自己的自由精神，表达个人对自由、民主的追求。他的喜剧创作越趋成熟，他的自由精神就越加强烈。正是沿着这一逻辑线，他接受了马克思主义，成为一位著名的左翼作家。这个“左”与当今那些新老“左爷”的“左”有着天壤之别。前者基本上是马克思主义的，后者则是歪曲、消解马克思主义的，其主要手法是阉割马克思主义的灵魂，使之与封闭的专制主义文化相结合。这在“文革”中已暴露无遗。

陈白尘的喜剧精神是符合马克思主义的。《升官图》1946年首演时，面对着黑暗政治的阻力，陈白尘说：“只有自由才能消灭黑暗，吝惜自由者也就无异于助长黑暗。”（《陈白尘文集》第8卷第329页，江苏文艺出版社1997年版）腐败社会的“官场”，权钱交易，贪赃枉法，其最后一幕戏演的必然是马克思说的那种沐猴而冠、出乖弄丑的“喜剧”，登台的官儿们必然是“丑角”，人类借此“把陈旧的生活形式送进坟墓”，“这是为了人类能够愉快地和自己的过去诀别”（《马克思恩格斯选集》第1卷第5页，人民出版社1972年版）。这是人们都熟知的马克思主义的观点，而陈白尘的喜剧正是这样，它发挥着打假求真、斩妖除魔、从精神上把腐朽丑恶的事物“送进坟墓”的作用。1949年

后，他的喜剧精神遭到压抑，无佳作问世，直到改革开放、思想解放的 80 年代，他才得以重新献出“自由的笑声”，这从他根据鲁迅同名小说改编的讽刺喜剧《阿 Q 正传》就看得分明，其中对农民革命思想的剖析与批判，是与马克思主义观点一致的。其长篇散文《云梦断忆》也同样以“人的解放”的思想武器，批判“文革”专制主义的种种丑剧。这一切都与陈白尘不怕“左爷”邪说、坚信马克思主义密切相关。

说到陈老在当代大学发挥的作用，我觉得很多人都对此估计不足。本来在“五四”时期，现代文学与现代大学是有着密切联系的，二者都是在以民主、自由精神为核心的启蒙主义运动中产生、发展的。文学要能提供照人前进的“灯光”，她必然要与大学结成精神的同盟。事实上找不出哪个现代大作家不是出自大学或者曾任教于大学的。戏剧家任教于大学的也不少，如田汉、洪深、欧阳予倩、曹禺、熊佛西、陈白尘等。走上讲坛授课，拿起笔来写作，自由的境界，创造的精神——这既是大学的灵魂，也是文学的生命。看一个国家文化品位之优劣、精神文明之高低，以及传承人类文明之力的强弱，当然首先要从大学着眼。明末清初的一位启蒙主义思想家黄宗羲在他的重要著作《明夷待访录》中说过：“天子之所是未必是，天子之所非未必非，天子亦遂不敢自为是非，而公其是非于学校。”这就是说，国家遇到有分歧、有争论的问题，最高权位上的皇帝也不敢自作主张，而是交到大学里去研究、解决。天下真理不是出自最高政治权力的中心——朝廷，而是出自最高学术的中心——大学。西方大学产生后，大致也是这么看的。可惜建国之后，在极左政治路线下，大学、文学均被改造为政治工具，大学失去独立研究学术的自由空间，文学则在“工农兵方向”下，背离现代启蒙主义精神。二者密不可分的好传统被丢弃了，二者在“文革”中同时遭到摧残。当十年浩劫刚刚结束时，上边要陈老回京做官，但他却毅然接受了老校长匡亚明的聘任，到南京大学

任教。在大学的这 16 年，他不仅继续创作了剧本《大风歌》、《阿 Q 正传》，散文《云梦断忆》等一系列优秀作品，而且重建了南大的戏剧学学科，培养了优秀人才。北京的李龙云、南京的姚远、上海的赵耀民，这三位全国著名并有一定国际影响的剧作家，均为陈老在南大教出的戏剧学研究生。学者型戏剧批评家胡星亮、陆炜也出自陈门。这些，人们都看到了。但被忽视的是，陈老晚年作为教育家在重建那个被丢弃的文学、大学同根同源、二体一命的传统。这个传统的核心精神是：独立、自由、创新。

最近几年，人们才注意到“大学精神”问题，而陈老早在上世纪 80 年代就非常重视这个问题了。记得 1983 年周扬发表《关于马克思主义的几个理论问题的探讨》，提出社会主义的异化问题，重提“人的尊严、人的价值，理应受到重视”这一多年被左倾教条主义置之脑后并反其道而行之的问题。显然，这与今天提倡的“以人为本”、“和谐社会”在基本精神上是一致的，但在当时却遭到了理论“权威”胡乔木的粗暴批评和武断否定。随后，教育主管部门下令将胡批周的《关于人道主义和异化问题》作为正面教材纳入大学教学中。但陈老依靠大学的学术优势，认真研究马克思主义“人学”，坚持学术的独立和自由，拒绝接受政治偏见和行政命令。大约在 1984 年春夏之交，我们在苏州开会研究大学教材《中国现代戏剧史稿》的编写问题，陈老把北京、上海的夏衍、于伶、葛一虹、柯灵、赵铭彝等请来了。这是一次典型的大学与文学结盟的学术会议。夏衍谈了一些“背景材料”，对胡文违背马克思主义之处分析十分深刻，指出周文虽有不足之处，但在“人学”问题上是符合马克思主义的。陈老所持观点大致与夏公同。这使我们的教材没因“紧跟”政治而短命，从 1989 年出版至今近 20 年仍被采用，几次重印，1992 年还得到过国家优秀教材特等奖，而且为纪念话剧百年即将出修订版。那次从苏州回到南京大学，我们坚持不在学生中贯彻行政

上、报刊上那些宣传胡文、批判周文的种种“说法”。陈老说：“要读马恩原著，胡文周文都要研究，然后得出我们自己的观点。”这话是 23 年前说的，那时大学里还没有重新提起陈寅恪那句“独立之精神、自由之思想”的话呢！现在听说有些大学在文科评出了颇受优厚待遇的“资深教授”，我看只有陈白尘这样的教授才够格，可惜他已经不在人世了。

2007 年 5 月

“春柳社友”林天民的新剧活动与剧本创作

——“未刊话剧史料拾零”之一

顾文勋

“春柳社在东京告散之后，社中同人并没有忘记春柳的精神，归国之后，有许多人参加了陆辅组织的新剧同志会。也有些人，则将新剧的种子播散在他们所到之处，如李文权（涛痕）在天津办起《春柳》杂志。曾延年在四川办报，发表春柳社剧本、剧照等。林天民则在福建办了‘文艺剧社’。”^①关于文艺剧社的情况，林天民在写于 1939 年 3 月 10 日的《三十年来我们的新剧运动》^②一文中作了比较全面的介绍；笔者还有幸见到过未曾出版的《天民剧本集》，内收林天民剧作 10 种。现主要根据这两则史料，谈谈林天民的新剧活动与剧本创作。

林天民（1887—1948），字希实，福建闽县（今闽侯县）人。其

① 麻国钧《〈黑奴吁天录〉在东京演出时的幕前致词——“春柳”等艺术剧社及其同仁逸史摭零》，《戏剧》1990 年第 1 期。

② 载《剧教》第 11、12 期合刊（1941 年 12 月 20 日）。文中主要忆述文艺剧社从 1912 年成立至 1930 年停止演剧活动这将近 20 年的历程，所以该文标题似应为“二十年来我们的新剧运动”。拙稿中引文未注明出处者，皆引自林天民的这篇回忆录。

父林孝恂，光绪己丑科进士，授翰林院编修，历任浙江海宁、石门、仁和等地知县（州）；兄林长民，早年留学日本早稻田大学，辛亥后任参议院秘书长、国务院参事、司法总长、国际联合会中国分会总干事等职；堂兄弟林觉民、林尹民，均为黄花冈革命烈士；侄女即长民之女，就是被胡适誉为“中国一代才女”的中国第一位女建筑学家、现代著名作家林徽因^①。

据出版于光绪三十二年十月初一（1906年11月16日）的《学部官报》第6期登载的《福建省留学日本私费生调查表》：“林天民，福建闽县（人），童生出身，十九岁，……三十一年十二月出洋。”光绪三十一年十二月即1905年12月26日至1906年1月24日，这是林天民启程去日本留学的时间。林天民在《三十年来我们的新剧运动》中回忆说：“我是学电气工科的，……我回家乡是在民国纪元前一年。在东京留学的当儿，已经有了新剧的嗜好。欧阳予倩先生在东京组织的‘春柳剧社’，我是社员之一。当时记得公演过《黑奴吁天录》、《一个假须》、《浊血》等等。……前后公演五六次，给予了我许多经验和兴味。”这段忆述虽然有的地方有误和含混，如“春柳剧社”应为“春柳社”，其组织者并非欧阳予倩而是李叔同、曾孝谷，《浊血》当为《热血》，等等，但林天民的确是春柳社社员，欧阳予倩称他“春柳社友”^②。欧阳予倩在《自我演戏以来》一书中忆述“辛酉会”时还说，“那几年中只有林天民和陈朴他们演过一次”^③。

在《三十年来我们的新剧运动》中，紧接上面的话，林天民写道：“回国以后，欧阳予倩先生便在上海开始他真正的艺术生涯，我却跑到福州家乡里当了一个工程师，看到福州戏剧的落后，和社会上种种怪象，便决心来试一试我新剧运动。”于是，他

① 参见林杉著《林徽因传·林徽因年表》，九洲图书出版社1998年版。

② 欧阳予倩在《谈文明戏》一文中说：“福建有原春柳社友林天民组织的文艺剧社，……”见欧阳予倩著《自我演戏以来》，第228页，中国戏剧出版社1959年版。

③ 见该书第23页，中国戏剧出版社1959年版。

集合了 30 多个志同道合者,组成福建最早的新剧团体——文艺剧社,“经过许多努力”,找定了浙江会馆作为剧场,并“费了很大的力量”对旧式戏台进行改造,又“经过一个多月的训练和筹备”,于 1912 年 11 月“省庆纪念日”上演了他们的“处女剧”《北伐》(梁志和编剧)。这是福建演出的第一个话剧,令观众耳目一新,赢得“一片的好评”。翌年第二次公演,剧目是《爱国魂》和《遗产》。《爱国魂》的布景“煞费苦心”,“有雷雨,有活动的月亮,有炮火的设施,又有最后梦境的变幻”。该剧因“观众非常满意”,连演了三天。1914 年,公演《鬼冰人》和《认本家》。《鬼冰人》的布景“别出心裁”,颇获时人“赞美”。1915 年,公演过数次,剧目有《社会流水账》、《国民捐》、《钟馗降鬼》、《落伍》、《哭穷途》等,“也曾把《茶花女》、《不如归》、《双泪碑》、《血手印》等等旧小说,编演出来”。1916 年,编演《卖国奴之末路》。此后几年因社员忙于本职工作,公演次数较少,演出剧目有《军人之妻》、《大盗圣人》等。后又由于战乱,剧社活动被迫中断。1927 年,文艺剧社联合“东西洋留学生”,成立“国外留学生会宣传部”,公演《爱的牺牲》,剧中女角色由女同志(包括林天民的女儿新声)饰演,“打破了大福建男女授受不亲的难关,创造了新福建男女合演的纪录”。接着成立的“妇女解放会游艺股”演出了《解放与防卫》等剧。随后,“海萍剧社”和“社员达七十余人之多”的“爱美剧社”同时诞生,演出剧目有《遗产毒》、《爱》、《虎啸》(林谷编剧)等。1929 年冬,在福州市东大街被焚烧的一座旧戏院的废墟上,林天民提议建造并亲自设计(据说林徽因 1928 年 9 月返乡探亲期间也参与了设计^①)、监理的新式剧院——“文艺剧场”竣工,文艺剧社便“重整旗鼓”,于 1930 年春公演《孤峰》、《琴心》(丁亚秋编剧)以及由独幕剧改成为三幕剧的《军人之

^① 参见孤云《榕树根须里的林徽因——寻访林徽因在福州的痕迹》, <http://www.people.com.cn/GB/14738/25974/26002/26403/1999282.html>

妻》，“连演了三天，一班观众的欢迎不亚于民国初年的盛况”。然而，迫于经济的压力，加之林天民“因为过劳的缘故，得了咯血症”，医生不许他“再干”，于是坚持演剧活动近 20 年的文艺剧社才无形解散；林天民虽也停止演剧，但仍继续修改剧本。

上列剧目，除已标明编剧姓名的，以及作者有待考证的《遗产》、《遗产毒》、《爱》以及根据旧小说改编的《茶花女》等剧之外，余者皆为林天民创作；林天民说：“我的剧本，由我编剧，由我导演，更由我担任一个重要角色”。可见，林天民不但是文艺剧社的发起人和主持者，而且兼编剧、导演、主演、舞美于一身，曾在福建新兴话剧舞台上大显了一番身手。

二

林天民自述：“我所编演的以民十以前较多，大约有三十剧左右”；“我现在所留在自己书架上的，仅仅十之一二”。未曾刊行的《天民剧本集》收林天民剧作 10 种，遗憾的是笔者只见到其中 9 种：5 幕剧《爱国魂》（1913 年作，手抄本）、2 幕喜剧《社会流水账》（1915 年原稿、1940 年修改，手抄本）、独幕活报剧《国民捐》（1913 年作，手抄本）、4 幕革命史剧《落伍》（铅印本）、独幕喜剧《急周章》（1925 年原作、1940 年修改，手抄本）、3 幕剧《军人之妻》（铅印本）、4 幕剧《卖国奴之末路》（铅印本）、4 幕 5 场悲剧《爱的牺牲》（又名《玉君》，1926 年初著、1940 年修正，手抄本）、5 幕悲剧《孤峰》（又名《二十年后》，1930 年作，手抄本，似手稿）。这些剧本，唯有《军人之妻》标明曾作为“文艺剧社丛刊第二集”在 1930 年 1 月 31 日出版过。上列各剧之情节大略，请查阅《中国现代戏剧总目提要》^①，兹不赘述。

林天民在回忆录中明确表示是他编撰的而《天民剧本集》

^① 董健主编，顾文勋、陆炜、胡星亮副主编，南京大学出版社 2003 年版。该书第 499 页左栏“剧名”《孤峰》应改为《卖国奴之末路》，“版本”应改成：“1916 年编演。本提要据《天民剧本集》第 8 种（铅印本）”；第 1114 页左栏“剧名”《章周急》应改为《急周章》。

没有收录的剧目尚有《鬼冰人》、《哭穷途》、《认本家》、《钟馗降鬼》、《大盗圣人》、《解放与防卫》，林天民说这几个剧本都遗失了，好在他在《三十年来我们的新剧运动》中或详或略地介绍了前三个剧本的故事梗概，使这一缺憾得以些许弥补。

林天民的剧作，有些是直接反映当时的时事政治的。他说：“《爱国魂》是我在留学期间，看到了强邻压迫的情状，由忍恨里预思将来必有一日战争爆发，借着日本一个政治家的妹子恋爱我国一个留学生，而被他拒绝的事实描写出来的”。作者借剧中主人公——留学生岳强的口，道出了1913年的中国的严峻局势：“现在我的国势是甚么情况？缅甸、越南割让了，台湾、朝鲜也被占领了，山东、福建危在旦夕，而东三省几失了主权；国内呢？军阀割据，只顾自身眼前的权利，甚么卖国的条件都肯签订。革命以后两年间没见到一件事是对外的设施。这种情况，非有一番的再改革，非有一番对外抗战，这国几不成国了。”1913年作的活报剧《国民捐》，同样展示了当时的中国内忧外患并起的惨状：身着“五色旗衣”的“中华”，“面黄瘦，手足羸弱，步履蹒跚”，喟然长叹：“这又如何是好啊！内乱未平，外祸又起，要想把前门后户关牢了啊，又没钱买得起这许多砖石、木头；要想把这斧头持着把守这门啊，我的体子又病得这等的亏了；要想买点补药来吃啊，又没有好大夫来给我们看病……”而美、英、德、法、意、日等列强则虎视眈眈地觊觎中华，有的主张对这病夫动武，有的建议乘机放高利贷，并提出要中华割地抵押等种种苛刻的附加条件。该剧用活报形式真实地反映了现实时局。袁世凯窃取了辛亥革命的胜利果实，“北京的议院产生以后，猪仔议员衣锦还乡，有的藉势欺侮弱者，鲸吞了他人的财产，强夺了他人的爱人，有的竟然学着过去的京官，到乡间强认同姓作本家，榨取他们的金钱”。林天民说，这“种种怪状，激起了我们的愤怒，又想把他们教训一下，我便编了《鬼冰人》和《认本家》两剧”。四幕剧《鬼冰人》里的刘姓议员，

就是这么一个“猪仔议员”，他回到故乡，交官结吏，横行霸道，为富不仁，逼死人命，终于被见义勇为的魏侠所刺杀。《认本家》则“完全写实”，写一议员回乡组织政党，用党费嫖妓，又到乡间同姓的祠堂里拜祖，强索款项。该剧的演出果然取得了教训和威慑土劣的效果：剧中议员的原形“花了一元钞票买了一张戏券看到自己的劣状，悄悄地离开座位，几天后，跑回北京，后来倒也没有甚么报复的行为”。

林天民的另一些剧作，也都是现实题材，展现当时的社会人生世相。《社会流水账》通过30元钱轮回的遭遇，既写了警界科员家里妻妾争风吃醋、儿子蓄养私娼，又写了社会上土娼、赌徒、小偷横行，一个算计一个，还写了警士索要贿赂，更写了科员无耻赖账、飞扬跋扈。《急周章》也是运用喜剧形式，通过一个无才缺德、毛手毛脚的县知事的种种荒唐行径，揭露了官场弄虚作假、尔虞我诈等腐败现象。《爱的牺牲》（又名《玉君》）和《孤峰》（又名《二十年后》）则是描写爱情、婚姻的悲剧，反映了旧中国封建制度、封建礼教的压迫之重。前者写玉君小姐与心上人自由恋爱，为其封建官僚家庭不容，家长为了攀附权贵，不惜牺牲女儿的爱情和幸福；而早就成为社会思想的“男女授受不亲”等传统观念，也是一把杀人的刀。后者主要叙说青年知识分子韩孤峰的婚姻的不幸和无奈，他也曾想方设法追求过真正的爱情，但他这种孤军作战式的奋斗是注定敌不过强大的封建势力的，只能以失败而告终。体裁标为“革命史剧”的《落伍》，其实也是现代剧，“写一位老同盟会人物的悲哀”。这位“老同盟会人物”出生于旧官家庭，一心想娶与他自由恋爱的邻家女子为妻，却不敢同父母抗争，眼睁睁看着心上人成为不幸婚姻的牺牲品；他在盟友动员下参与革命行动，却经不起父亲的威逼而临阵退却；从此他心如死灰，一蹶不振。造成其悲剧命运的原因，不但是他性格软弱，更在于他不能突破以“孝悌”为本的封建家庭伦理道德观念的樊篱。

林天民说：“我所编的剧里，大部分是和军阀土豪作对。”本文上述各剧已能证明林天民的此说属实，而4幕剧《卖国奴之末路》更是一个有力的例证。该剧主人翁曹少良，一座矿山的老板，不但将矿山产权私卖给外国人，政治上卖国，而且是个道德败坏、无恶不作的不法之徒：他害死合伙人，霸占下人老婆，囚禁知情人，贿赂律师，妄图谋杀检察官。剧的结局意味深长：这个恶棍终于锒铛入狱，被判处死刑，而且精神上备受煎熬，悔恨不已。

在林天民的大多数剧作里，都有一个正气凛然、人格高尚的君子乃至杀身成仁的侠义英雄。《爱国魂》着力塑造爱国志士岳强的高大形象：这个热血男儿留学日本期间救过一位姑娘，姑娘坚持要与他结为终生伴侣，他也喜欢这位纯情少女，但为了更好地担当时代所赋予他的救国救民的重大责任，他还是强忍内心的痛苦割舍了儿女私情，最后在保卫祖国的战场上壮烈牺牲。他的这种见义勇为、精忠报国的精神，甚至感化了曾经乘人之危欲霸占姑娘且现在又是岳强作战对象的高利贷者。《军人之妻》也像一曲悲壮的颂歌，歌颂一位“岳母（岳飞的母亲）”式的伟大女性：在中华民族外患方殷的时候，徐绿云女士的身为海军要塞指挥的丈夫因要奔赴前线而回家告别，虽是久别重逢，也明知心爱的丈夫这一去很难生还，但她不但不拖丈夫的后腿，反而叮咛丈夫安心在外工作；丈夫战死后，徐女士艰难持家，毅然拒绝利诱，也不怕威吓，坚守贞操；更加感人的是，她不仅将相依为命的独子送去参军，并且在明知儿子所在部队的作战计划错误的情况下，责令偷偷溜回家的儿子重返前线。《卖国奴之末路》里的林燃犀，是一个正直的检察官，他嫉恶如仇、一身正气，为了查明曹少良谋财害命的证据，他扮装拾破布的微服私访，废寝忘食地化验毒液，断然拒绝金钱美色贿赂，冒着被谋杀的生命危险，终于将罪恶累累的卖国奴送上末路。《鬼冰人》里的魏侠，是个名副其实的侠客：他不顾牺牲自己的

性命,刺杀负有血债的恶奴,又将匕首刺进自己的胸口,以使一对有情人结成眷属。《爱的牺牲》里的林一存,更是一位侠骨柔情男子汉。他深爱玉君小姐,但得知玉君已有意中人,便主动退出,独自承受暗恋之苦;在玉君因反抗父母包办婚姻而跳海被他救起后,他悉心照料,坐怀不乱;为使玉君与其意中人团聚,他不惜变卖了自己所有的家产,乃至献出了自己年轻的生命。

林天民的剧作善于揭示矛盾,组织戏剧冲突,线索清楚,情节曲折,有头有尾,结构完整。《天民剧本集》中,《爱国魂》、《国民捐》、《落伍》、《社会流水账》、《卖国奴之末路》皆作于 1916 年之前,当属文明戏。但从编剧手法看,它们与当时大多数文明戏剧本有所不同,而同作者 20 世纪 20 年代写的几个剧本并无明显区别,即全部分幕分场,并且场幕较少,最多只有五幕;没有“幕外戏”,也没有“言论派”讲演;台词全用说白,不加唱词。这表明林天民从创作第一个剧本起就较好地掌握了话剧形式的特点。

身为“春柳社友”,林天民的剧本创作势必会受到春柳剧目的影响。譬如剧作的题材和人物形象,就令人联想起欧阳予倩关于春柳剧目的介绍:“多半称赞爱国志士、见义勇为的人和江湖豪侠之流;宣扬纯洁的爱情、婚姻自由、爱人如己、牺牲自己成全别人;反对的是:高利贷、嫌贫爱富的、以富贵骄人的、恃强欺弱的、纵情享乐的、不合理的家庭、不合理的婚姻制度、腐败的官场等等;同情被压迫者、同情贫穷人;有些戏写一个人能运用聪明智慧打破坏蛋的阴谋;有些暴露社会的腐败和黑暗”^①。再如,春柳的戏“悲剧多于喜剧”,“多半是以悲惨的结局终场——主角被杀或者自杀”^②。林天民的剧作也是这样,9 个剧

① 欧阳予倩《回忆春柳》,《自我演戏以来》,第 183 页,中国戏剧出版社 1959 年版。

② 同上,第 184 页。

本中有 6 个是悲剧,其中《爱国魂》、《爱的牺牲》、《孤峰》的主人公的结局分别是战死、自杀、出家;《军人之妻》的主角先后与丈夫、儿子生离死别,悲剧气氛比死亡更为浓烈。又如,春柳的戏具有浓厚的浪漫主义色彩,林天民的剧作虽取材于现实,但其编剧方法也具有这个特点:《爱国魂》、《社会流水账》、《爱的牺牲》、《孤峰》的剧情都富于传奇意味,《社会流水账》中的人物一个责骂一个,其构思与春柳社演出的《鸣不平》^①有异曲同工之妙;《爱国魂》、《军人之妻》、《落伍》、《爱的牺牲》、《孤峰》都着力渲染情感,或慷慨激昂,或悲壮激越,或哀切感伤,或委婉缠绵,后两剧的主人公更为了“情”而一个自尽、一个出家;《爱国魂》和《卖国奴之末路》的结尾以梦境/幻觉描写,表现人物的心理活动/精神状态。凡此种种,都体现了浪漫派戏剧的基本特征。

林天民的剧本也带有初期话剧的通病:勇于暴露旧家庭旧社会种种黑暗腐败的现象,但往往只从伦理道德的层面进行批判,尚未挖掘出造成这些罪恶的社会根源;人物善恶分明,性格单纯,形象不够丰满;情节构成中常有误会、巧合等偶然因素,以及幽会、进谗、投毒、枪杀等富有感官刺激的场面。除了这些,林天民剧作还有一个明显的缺点:台词略嫌冗长,人物对话不够个性化。

三

林天民及他组织的文艺剧社的演剧活动仅限于福州,范围狭小,规模不大;林天民的剧作也够不上精品档次,甚至还显得比较粗糙、稚嫩;但是,历史地看问题,我们应当给它们以高度的评价。

林天民发起组织的文艺剧社不但是福州市乃至福建省第一个新剧社团,最早在我国东南一隅——“八闽”大地上播下了

^① 又名《社会阶级》、《黄金塔》,据莫里哀的五幕诗体喜剧《愤世嫉俗》译编。

话剧的种子；而且它不怕反动势力的威胁和迫害^①，想方设法克服经济上的困难，坚持进步的业余演剧活动达 18 年之久——在近现代中国的话剧团体中，大概只有 1914 年 11 月正式成立的南开新剧团的历史比它更长^②。

文艺剧社师承春流派严肃认真的艺术作风，总是先有完整的剧本，再照本排练，然后正式演出。在当时整个文明戏剧坛不重剧本、只靠一张“幕表”就登台即兴表演的情况下，能始终坚持这样规范的演剧方式，实在难能可贵！

林天民的剧作皆取材于现实的社会人生，暴露和批判帝国主义侵略势力及其走狗封建军阀和他们统治下的黑暗社会，宣扬人道主义、民主主义、爱国主义，呼唤人格独立、婚姻自主、妇女解放，表现了时代精神，体现着中国话剧运动发展的正确方向。

此外，林天民及其文艺剧社始终坚持严格的导演制和排练制，一贯十分重视舞台美术，以及首创福建省男女合演的纪录，都为福建剧坛开了良好的风气。林天民还提议修建并亲自设计、监理了福州第一座专门演出话剧的剧院——文艺剧场，不但方便了话剧社团的演出，而且扩大了新兴话剧的影响。

林天民为新兴话剧运动所作的贡献是多方面的，富于开创性的，应当载入福建乃至中国近现代戏剧史册！

① 据林天民《三十年来我们的新剧运动》：文艺剧社演出《北伐》、《哭穷途》等剧，曾遭到军阀的恐吓；林天民的小儿子被人刺杀，亦与林天民剧作“大部分是和军阀土豪作对”有关。

② 据夏家善、崔国良、李丽中编《南开话剧运动史料(1909—1922)》(南开大学出版社 1984 年版)，南开新剧团的历史长达 40 年。

高行健与中国戏剧

陆 炜

关于高行健的研究已经不少。对高行健与中国戏剧的关系,以往的研究中已经有两点共识:1. 高行健的戏剧受到中国传统戏剧,即戏曲的影响;2. 高行健作为一个戏剧革新者,曾在上个世纪 80 年代对中国戏剧发生过影响。本文要在上述认识上有所推进。这种推进,不限于上述两点的具体化,即说明戏曲对高行健的影响有多大和高行健对当代中国戏剧的影响达到什么程度,而是希望整体性地思考高行健与中国戏剧的关系。于是,本文将涉及四个问题:1. 从中国当代戏剧看高行健。2. 从高行健看中国当代戏剧。3. 高行健戏剧是怎样的。4. 中国当代戏剧是怎样的。3、4 两个问题是 1、2 两个问题进行探讨的前提,但在很大程度上,它们又是 1、2 两个问题探讨的结果。本文并不期望说清这四个问题,而是期望把它们当作审视角度,在四者的转换互动中进行探讨,从而达到主要目标:说明高行健戏剧的性质及其对中国当代戏剧的意义。

挥影响是通过几部戏剧作品和一本戏剧理论著作。几部作品的剧名和发表情况如下:《绝对信号》(《十月》1982年第5期)、《车站》(《十月》1983年第3期)、一组现代折子戏:《模仿者》、《躲雨》、《行路难》、《喀巴拉山口》(载《钟山》1983年第4期)、独角戏《独白》(《新剧本》1985年第1期)、《野人》(《十月》1985年第2期)、《彼岸》(《十月》1986年第5期)。这些作品不仅发表时间密集,发表规格高(大都发表在通常不登剧本的大型文学刊物上),而且上演规格高(得到演出的三部剧作《绝对信号》、《车站》和《野人》都是由北京人民艺术剧院上演)。在1982年之前,高行健发表的论文只是关于法国文学和小说技巧,而在《绝对信号》上演引起轰动后,他连续发表戏剧论文阐述他的戏剧思想,这些论文和各个剧本后所附的演出说明后来结集为一本理论著作,以论文《对一种现代戏剧的追求》的名字为书名(《中国戏剧出版社》1988年出版)。高行健在《绝对信号》之前没有发表过剧本,所以还是个新出的剧作家,但1985年就出版了《高行健剧作集》,1986年中国剧协北京分会就组织了“高行健剧作讨论会”,这是专题研究中年剧作家的第一次,风头显然盖过了70年代末、80年代初一批名满全国的剧作家。1987年,就编出了全是由著名戏剧研究家和剧作家的论文结集而成的《高行健戏剧研究》一书。

高行健为什么能迅速走红?当时戏剧界对他是怎么看?——这是我们首先要思考的问题。

高行健走红应该说是应运而出。在机运到来之前,他是不被接受的。中国艺术研究院研究员许国荣先生曾介绍说:“他在1981年当专业编剧之前,写出了整整十部戏。……他的那些剧本曾经送到北京几家剧院去过,也有消息说有希望上演。但是终于不曾搬上舞台。原因之一是他的剧本和传统的有别。”^①

① 许国荣《为革新者歌》,《高行健戏剧研究》,中国戏剧出版社1989年版。

那些剧本可能是他文革中烧掉了的 10 个剧本的某些恢复文本^①。不能上演的原因除了“和传统有别”，可能还和思想内容有关。因为从文革结束到 1981 年，中国大陆话剧有一个 1978—1980 年的繁荣期，这种繁荣呈爆发之势，好作品众多，其创作路子主要两种，首要的是反思和抨击文革以至更长时期以来政治、社会体制的弊病，如《报春花》（为“右派”遭受的不公鸣冤）、《权与法》（提出权大还是法大的问题）、《骗子》（又名《假如我是真的》，从干部子女走后门现象提出特权问题）等，其次是写文革中蒙冤蒙诬的老革命家，为他们恢复名誉，如《曙光》（写贺龙）、《报童》（写周恩来）等。从高行健 1981 年后的作品看，这并不是他的创作路子，而文革前写的剧本更不可能是这个内容。

然而从 1980 年到 1982 年，中国的戏剧创作形势发生了重大变化。变化起于中共中央宣传部 1980 年召开的“剧本创作座谈会”。中共中央政治局委员、中宣部长胡耀邦到会讲了话。会议的内容是把当时创作了思想锋芒最尖锐的作品的剧作家召到北京，进行交谈和劝说，会议的主要话语是剧作家应该“注意社会效益”。会上批评的重点剧本是沙叶新的《骗子》（已经上演，引起了全国反响）和叶楠的《太阳与人》（写知识分子回国报效国家，却遭到迫害。已经由话剧改成电影，拍摄完成，还没有上映），还有河南的《谎祸》（写 1958 年农村谎报高产量后造成饿死人的惨剧。剧本已发表，还未演出）等。这次会后，这样的剧本不再出现，戏剧界的流行口号“触及时弊”不得不收敛，“社会效益”论则大行其道。话剧的繁荣迅即降温。1981 年，尽管最尖锐的作品已经不见，但还是有一批思想解放的好作品推出（它们其实是前一年写的），到了 1982 年，已是创作惨淡，剧场冷

① 高行健自述他在文革中“一共烧掉了 8 个话剧剧本，一个电影剧本，一个歌剧剧本”，又说《绝对信号》“是我写的第 12 个剧本，只不过是第一个上演，《车站》还写在《绝对信号》之前”（见《京华夜谈》）。而他所有发表的剧本都写于 1981 年之后。

落，戏剧界一齐哀叹“戏剧危机”了。而在反思批判的潮流降温的同时，艺术革新的潮流却在升温。文革结束，思想解放，戏剧界本就有艺术革新的需要，有了许多形式革新的表现。但它处于戏剧潮流的边缘，中心位置是由思想尖锐的反思的剧本创作占据着的。现在后者被阻遏，前者便来扩展自身，占据空出的中心地位了。戏剧危机的来临成了这种扩展和占据的机遇，因为艺术创新被当成了解除危机的应对之道。所以从 1981 年到 1982 年，大陆戏剧界掀起了“布莱希特热”，开始了小剧场运动，一批导演和舞台美术家频繁发表文章和见解，取代了剧作家在剧坛的主导地位。在 1982 年之后，艺术革新热继续升温，出现了 1983—1985 年的戏剧观大讨论。高行健就在这样的形势下应运而出了。

高行健是戏剧形式革新浪潮的一个令人惊喜的礼物。上个世纪 80 年代初，上海一位新锐的著名导演胡为民有个广为流传的口号：“东张西望，无法无天。”意思是，要放开眼界，向东方和西方寻找戏剧观念和手段，要大胆地冲破原有的戏剧观念的束缚。不曾想到，这样的事情有一个人已经做过了。当大陆戏剧界正在奋力突破旧观念的时候，高行健已经形成了他自己的追求现代戏剧的思想，可以付诸实施了。这就是《绝对信号》于 1982 年上演一下子就引起轰动，并被公认为大陆小剧场运动的开山之作的原因。但高行健这个礼物并不能被充分接受。他提交给北京人民艺术剧院的第一个戏本是《车站》，这个写等待的戏，表现了文革后的中国人不应等待，而应该奋力前行的现实内容，却因更表达着一般的人类处境，运用了一点荒诞化手法而使剧院迟疑，要求他“先写一个更现实主义的戏”。于是才写了《绝对信号》，这个戏是高行健的退一步之作，描写青年为解脱生活困境而失足，参与车匪作案，却在最后关头悔悟，比《车站》内容要浅得多，但却没有接受障碍。《绝对信号》成功（北京人艺连演上百场，全国一致喝彩，多家剧团上演）后，《车

站》也得以排演,但只是在内部演了13场,显然,它获得的是肯定其实验性,但对作品有所保留的态度。第三个戏《野人》上演后,观众和评论界陷入了混乱,虽然肯定该剧的探索精神,但说好的、说坏的、说根本看不懂的构成了纷纭一片。《彼岸》发表以后,干脆就没能上演。一位评论家直截了当地说:“革新者总是走在大众的前头的。……但是他不能走得太前,太远,太急,以致和众多的欣赏者之间拉出了不能互相交流的审美‘距离’。……因此我不认为《彼岸》是高行健的成功。我还是希望高行健的戏剧思维之船,暂时还得在《绝对信号》和《野人》之间游弋,而不要盲目地驶向多数人都觉得陌生的‘彼岸’。”^①显然,《野人》已经是戏剧界所能容忍的最大限度了。

高行健戏剧究竟是什么样的戏剧,使得人们不能全部接受呢?

二

高行健也是个戏剧理论家。他对创作中的现象和理论的术语、概念能够作非常清晰精微的解说,远比大多数文艺的、戏剧的评论家说得明白。其原因,除了他具有很好的理论思辩能力外,还因为他的理论是长期在实践中捉摸的结果,也因为他的知识广博,对世界上各种戏剧思想达到了通晓的程度。因此,《对一种现代戏剧的追求》一书对他追求什么样的戏剧已经有比较充分的说明。他的剧本创作,其中有许多(如一组现代折子戏、《独白》、《彼岸》、《冥城》等)更是专为其戏剧试验的目的写的,可以用来参照。所以,理解高行健的戏剧理想有着充足的基础。但这种理解仍然不容易。这是因为:一,高行健的阐述是在中国戏剧追求戏剧观念解放的语境中说的,因此这种

^① 童道明《〈绝对信号〉和〈野人〉之间》,《高行健戏剧研究》,中国戏剧出版社1989年版。

表述就同流行的一般戏剧思想(如学习布莱希特、借鉴中国戏曲、打破“第四堵墙”、追求表演性、提倡剧场性和假定性、时空自由,等等)混在一起,让人看不清高行健的独特追求是什么。二,高行健的戏剧实验内容很丰富,如运用意识流的直观化、运用荒诞化手法、运用艺术的抽象等,许多戏又标榜“无场次”、“多声部”、“多主题”等,这些都吸引人的眼球,让人眼花缭乱,让人以为他只是多方尝试大胆创新,而不容易形成一个他有一种独特完整的追求的概念。于是,在把握高行健的戏剧理想的时候,要注意把上述两种因素尽量排除。

高行健在《对一种现代戏剧的追求》一文中对他的戏剧追求是这样表述的:

西方当代戏剧家们的探索对我的戏剧试验是一个很有用的参照系。而我在找寻一种现代戏剧的时候则主要是从东方传统的戏剧观念出发的。简而言之:

一、戏剧是一种综合的表演艺术,歌、舞、哑剧、武打、面具、魔术、木偶、杂技都可以熔于一炉,而不只是单纯的说话的艺术。

二、戏剧是剧场里的艺术,尽管这演出的场地可以任意选择,归根结底,还得承认舞台的假定性。因而,也就无需掩盖是在做戏,恰恰相反,应该强调这种剧场性。

三、一旦承认戏剧中的叙述性,不受实在的时空的约束,便可以随心所欲建立各种各样的时空关系,戏剧的表演就拥有像语言一样充分的自由。

我的试验戏剧虽然扎根于对东方传统戏剧的这种认识,却又不受这种传统戏剧的任何程式的束缚。

我认为传统戏剧中的情节、表演、唱腔、音乐、行当、脸

谱,进而所谓性格,都属于程式。……我不想重复西方传统戏剧的格式,也不愿受到东方戏剧传统的程式的束缚。我的《野人》和《彼岸》便是我的这种戏剧观念的比较充分的两个不同的表现。^①

这已经是一个完整的宣言了。让我们分两步来解读。第一步,看这里宣布了哪些原则。第二步,看这些原则意味着什么,或者说通向什么。

首先,这里有一个方针,就是从东方传统戏剧出发,但不要任何程式。就是说只要其美学原则。这些原则,高行健列出了三条。第一条,讲戏剧是“综合的表演艺术”。如果联想到东方戏剧的形式,可能理解成这样的意思:高行健主张一种像京剧那样,主要是看表演的戏剧。但这不是他的意思。如果从文字表述来看,容易理解成这样的意思:戏剧在说台词、写实的表演之外,还应该把各种表演形态容纳、安放进来,而高行健也不止是这个意思。例如在《绝对信号》中,就有对现实、回忆、想象的三种表演,对现实的表演是写实的,对回忆的表演是飘渺的,对想象的表演是冲动、热狂的。这就不止是可以把歌、舞、魔术、杂技容纳、安放到戏剧中的意思了。联系到高行健的戏剧作品和他的其他论述,这条原则的意思是,戏剧是表演艺术,而表演应该是多样的、全能的。第二条,讲剧场性、假定性。这一条很容易被从一般的意义上理解,理解为说戏剧是当场演给观众看的,舞台上的时空、布景、人物归根到底都是假定的。其实这里还是在说表演,并且特指东方戏剧的表演状态,就是“无须掩盖是在做戏”,这就是“应该强调这种剧场性”的意思。第三条,讲“承认戏剧中的叙述性”。这一条容易理解成是说戏剧中应该

^① 高行健《对一种现代戏剧的追求》,见同名论文集第84页,中国戏剧出版社1988年版。

允许叙述成分的存在。其实高行健的意思是指东方戏剧具有根本的、整体上的叙述性，他要强化、贯彻这个原则，于是戏剧就像说书，过去、现在、未来、描述、回忆、想象、抒情、评论，可以纵横驰骋，说到哪里演到哪里，所以才说“不受实在的时空的约束，便可以随心所欲建立各种各样的时空关系，戏剧的表演就拥有像语言一样充分的自由”。

这里第三条描述的状态，就是高行健的戏剧理想。而这一条是要以前面两条（全能的表演、不加掩饰的表演）为基础的。高行健戏剧理想的秘密就包含在“戏剧的表演就拥有像语言一样充分的自由”这一句话里。

为了说清“戏剧的表演就拥有像语言一样充分的自由”一语，需要追究高行健的戏剧表演理想和戏剧语言理想。

高行健的戏剧表演理想，一个概念是表演应该是全能的，就是说演员应该可以用任何可能的方式表演。这一点已经明确了。而他的另一个概念是戏剧表演具有三重性。这一点需要分析理解。高行健说：

《独白》可以说是我对表演艺术的一个小小的宣言，在这个独脚戏中，我提出了表演艺术的三者关系：演员和他的角色，以及作为一个活生生的有着自己个人独特的人生经验的人。我理想的表演是通过那个中性的演员来沟通另外两者，而这三者之间可以互相审视，互相交流，而这三者又都可以同观众进行交流。我以为表演艺术这个领域里，前人并没有把事情做完。^①

^① 高行健《对一种现代戏剧的追求》，见同名论文集第85页，中国戏剧出版社1988年版。

在西方的戏剧表演中,有所谓“表现派”。表现派提出了表演中有“两个自我”的理论,“第一自我”是演员,“第二自我”是角色,表演活动就是第一自我监督第二自我去完成在排练中形成的关于角色体现的“范本”。这个理论提出后,演员与角色的二重性就成了探讨表演问题的理论架构。高行健提出三重性,是前所未有的,十分新颖独特,也十分令人费解。我们不禁要问,表演中真有三重性吗?这个三重性的想法从哪里来的呢?这个三重性有什么意义呢?高行健在《京华夜谈》中指出,戏曲表演就有三重性:

戏曲演员的表演有三层关系,而不只是西方人谈的表演艺术的那种二重性。……演员的表现有这样一个过程,他先把他自己放在一边,进入一个准备阶段,再进入到他的角色中。也就是从自我到演员到角色这么个过程。这虽然只是瞬间的事,如果把表演的这个身心的过程放大拉长的话,演员就摆脱了自我的束缚,取得了形体和心理的余裕和自由,投入到他的角色中去。他那个搁置一边的自我,则时不时审视他扮演的角色,沉静地调节和玩味他的角色,走向一种精神的境界……^①

高行健的这种描述,是可以用艺术经验来验证的,但是不是三重性,却大可商榷。假定有一个戏曲演员,在侧幕边等着上场,由于戏曲表演是程式化的,他不必此时就进入角色状态,可以完全是生活中的自我,但上场时刻来到,他便把生活中的自我“搁在一边”,在迈步穿过侧幕条的时候迅即提足了精神,

^① 高行健《京华夜谈》,《对一种现代戏剧的追求》,第211页,中国戏剧出版社1988年版。

进入了演员的状态，而在幕条外一露脸，他就已经是角色了。这里的确是“从自我到演员到角色这么个过程”，而且“只是瞬间的事”。这种过程能“放大拉长”吗？完全可以。假如这个演员是头牌，演的大角色，那么他可以在幕条里“嗯哼”一声，即便出了这一声，他还是生活中的自我，然后音乐响起，或锣鼓响起，他再进入演员状态，出场后必有一个几秒钟的亮相，这时灯光照着他，观众投来“碰头彩”，他仍然主要是作为一个演员展现着自己的风采，享受着观众的拥戴，只是到结束亮相，缓步向舞台中心走去，他才从容进入角色。问题在于，不管是“瞬间的事”还是过程被“放大拉长”，这里都是三种身份的先后转换，而不是三种身份的同时存在，所以不能叫做三重性。戏曲演员的自我“时不时审视他扮演的角色，沉静地调节和玩味他的角色”，这种现象在戏曲表演中是极为清晰的，因为戏曲表演是有确定的形式的，因此演员有充分的心理自由去审视和调节他的表演，还可以表现出演员自身的气度风采来。这种审视是与角色表演同时的，只是审视者究竟是演员，还是演员生活中的那个自我，却无法分清楚，其实这二者是合一的，所以这里还是二重性而不是三重性。

在独角戏《独白》中，我们看到一个人在砌一堵墙（想像的墙），台词说这是为了把自己和观众隔开，这时候他是演员生活中的自我；墙砌好后，他在墙后的台词说着表演的心态，表明他是个演员；当他开始说角色的台词时，他显然是角色；接下来他说真要演得好，还得拆掉这堵墙，说这话的时候，他又是演员身份了；于是他拆墙，一边拆墙一边说着演员这一行的甘苦，这时候，他又是演员生活中的自我了。在这个戏里，自我、演员、角色三者的区分以及三者的转换过渡可以看得非常清楚。问题在于，如果让一个具体的演员来演这个戏，剧中的自我、演员、角色就都是这个演员要扮演的角色。三者都是各有其台词加以表现的，三种身份是先后的，而不是在表演角色时同时进行

的。我们能不能理解为这本是戏剧表演中同时并存的三重关系，只是为了研讨，才弄成这个样子，把三者分别先后展示呢？问题又要回到戏曲中对角色表演的审视者究竟是演员还是演员生活中的自我，还是二者的合一的问题。从《独白》来看，其中的台词绝大部分属于自我和演员，角色的台词只有很少几句，显然演员演角色不是这个戏探讨的重点，自我和演员的关系才是有试验探讨价值的东西。从表现派的理论说，就是“第一自我”能不能拆分成自我和演员两层的问题。问题到这里显示出它精细微妙的性质。一方面，我们应该认定语言是思维的直接现实，演员在演一个角色时不能同时进行三种不同身份的思维，也就是脑子里不能同时出现《独白》三种身份的台词。另一方面，无论从理论可能性还是从表演实践说，一个演员在演角色时是可以同时有着演员的和生活中的自我的意识和感受的。那么，它们之间的关系是什么？笔者认为，这种关系是自我的一部分合一于演员。高行健十分强调地指出，“自我”是“一个活生生的有着自己个人独特的人生经验的人”。如果这个人完全对演员保持独立，那么演员将除了我在表演的意识之外空无所有，哪里还能审视、调节、玩味他的角色？所以，“自我”与创造角色能够发生关系的部分（人生价值观、审美趣味、艺术素养等）必要合于演员，使之成为具体的、充实的演员，而其他的部分暂不存在。对于其他部分的去向，高行健有一个很好的表达，就是“搁在一边”。在《独白》中，“自我”自诉做演员一行的甘苦，说就在今天自己的妈死了，可是能把这个带进表演吗，不能，只能忘掉，因为自己必须对得起观众。显然，活生生的人，除了与创造角色有关的部分外，就是搁在一边。如果在表演时想起妈来了，不能叫做表演艺术的一部分、一层次，只能叫做“走神”。于是，表演时还是演员和角色两层次。作为完整的活生生的人的“自我”的出现，只有在他跳出角色的时候。

那么，高行健的三重性，或者三层次的思想从哪里来的？

笔者猜测,这个思想的来源一是对东方戏剧表演(以及说书)的观察;一是布莱希特,因为布莱希特就是常让演员跳出角色,在一旁评论,以造成间离效果的;还有一个来源应该是高行健文学创作的经验,因为他不仅写小说,还探讨现代小说技巧,更在讲上述表演三层次时直接谈到:“这种分离也就体现为一种关系,犹如作家同他的作品中的叙述人和作品中的人物的关系。”^①这种思想有什么用呢?高行健自己认为,作用在于“给他的表演带来更大的自由。他便能超越日常生活中那个习以为常的自我,使他的表演达到日常生活中所达不到的极致。……去扮演牛魔王……孙猴子,去扮演一个冤魂,一个目光,一种精神,一棵树或一片飘零的叶子……”^②笔者认为作用并不在此。因为这种自由度和可能性在以往的世界戏剧中已经存在,这种自由度的实现只需要明确演员和角色分离的意识,而不需要三重性的思想。笔者认为,三层次思想的意义在于扩大了戏剧表演的范围。过去的戏剧表演只是表演角色,但高行健却把演员和自我也纳入了戏剧表演的范围。其作用大体有二:一、彻底地确定了自己戏剧的叙述性质,这不仅意味着自己戏剧文体的充分的叙述性质,而且意味着叙述行为本身就是戏剧,成了观众的观照对象。二、造成了自我、演员、角色三者之间的审视关系。由于这里的“自我”实际上是高行健写出来的一个自我,而不是可能被找来演戏的某个演员的自我,所以“自我”实际上是戏中的一个角色。于是表现自我、演员、角色三者之间的审视关系其实不是在探讨表演艺术,而是利用舞台在探讨人类生活中的多重关系,这就给对人的审视、分析开拓了舞台表现的空间。据此,我们也就理解高行健从《彼岸》以下的众多剧作的内容为什么不是对作为历史现象的现实生活的表现,而总是

^① 高行健《京华夜谈》,《对一种现代戏剧的追求》,第212页,中国戏剧出版社1988年版。

^② 同上。

执着地指向对人的审视^①。

让我们再来探讨高行健的戏剧语言理想。

高行健主张戏剧是表演的艺术，但又表示，“我只反对把戏剧当成语言的艺术，并不反对在戏剧中运用语言。……而戏剧中使用的语言总要通过表演为中介，它本质上是非陈述性的，非抒情性的，包含着动作，是一种能够唤起可见的舞台形象的有声语言，不同于一般的文学语言。”^②这些看法似乎只是清晰通达的戏剧常识，其实其中已经包含着某些新的思想。这就是“是一种能够唤起可见的舞台形象的有声语言”一句。要知道在以往的戏剧中，有许多语言是表达观念性的思想而不能唤起可见的舞台形象的。这种现象本是传统：在亚里士多德的悲剧定义中，悲剧的六个成分里就有“思想”一项。表达思想的语言的突出表现就是警句。但高行健的戏剧里没有警句，也找不到表达剧本主题的核心话语，高行健根本反对谈论自己的剧本的主题。高行健主张戏剧语言“应该在舞台上成为一种直观而非观念，它应该是形体动作和心理活动的直接投射，而不是文学修辞。……它可以是破碎的、非逻辑的、突如其来的，并不都是完整的句子。它可以语义含混却获得鲜明的舞台表现”^③。是有声的口语，能够化为舞台直观，具有可演性——这是高行健戏剧语言理想的一个方面。

戏剧语言应该有极大的自由度。——这是高行健戏剧语言理想的又一个方面。他说：

意识流对小说语言是巨大的革新，扩大了小说艺

① 高行健后来的作品如《瞬间》、《生死界》、《对话与反诘》、《夜游神》、《八月雪》等都是这种倾向。

② 高行健《京华夜谈》，《对一种现代戏剧的追求》，第217页，中国戏剧出版社1988年版。

③ 同上，第218页。

术的表现力。如果我们也认识到戏剧中的语言也可以是个流程，不同的时态都可以变成舞台上的直观，我们就会找到一种新的戏剧语言。对话可以立即转入内心独白，转入回忆，转入想象。而且比通常现代小说中的意识流还有更大的自由。因为在戏剧中，不像小说的叙述语言中的意识流，只限定在一个叙述角度，即发自一个人物的内心活动。舞台上几个人物，原则上就有几个叙述角度。^①

这段话读来有点跳跃感：怎么把戏剧语言专门同意识流相联系呢？为什么说这就“找到一种新的戏剧语言”呢？为了排除这种跳跃感，必须注意到高行健的戏剧是总体上具有叙述性的，而且他特别注意审视人，表现他们的内心，所以意识流那样的叙述就自然成为一种理想了。由于其语言是可演的，“不同的时态都可以变成舞台上的直观”，因此，这样的叙述就是可行的了，这种成为一个叙述的流程的戏剧语言，比之传统的在一个确定的时空中进行人物对话，当然是“一种新的戏剧语言”。明白了高行健戏剧语言理想的这一方面，我们发现高行健不是“不反对在戏剧中使用语言”而已，他对语言的运用有着极高的期望：像写小说（而且是意识流小说）那样无限自由！

高行健要求把可以直观化的，无限自由的戏剧语言和全能的表演统一起来。他激动地说道：

基于对语言的这种认识，戏剧将取得多大的自由！舞台上只要一句话，便可以从现实进入到想象，……存在的与不存在的，抽象的与具体的，都在语

^① 高行健《京华夜谈》，《对一种现代戏剧的追求》，第221页，中国戏剧出版社1988年版。

言的流程中，在舞台上都可以得到表现。而演员的表演本无所不能，同语言一样，可以演现实中的活人，可以表现一种情绪，可以表演梦境，可以表演回忆，可以是风格化的，可以是逼真的，可以夸张到怪诞的地步，可以表演死亡，可以真的吃或者喝，可以表现为物，也可以表演此与彼的关系。语言与表演能达到这种统一则建立在把语言变成舞台上的直观这种认识上。^①

在上面这段话里，高行健的戏剧理想已经表达无遗。

高行健认为《野人》和《彼岸》便是他的“戏剧观念的比较充分的两个不同的表现”，我们在《野人》中看到戏剧对各种表演形态无不可以容纳的表现，而在《彼岸》中，则看到语言是一个自由的流程，表演无所不能，说到哪里就演到哪里，成为舞台直观的境界。

三

在对高行健的戏剧理想作了一番探究之后，我们可以来探讨高行健与中国戏剧的关系。这种关系可以分成三段来考察：第一段是1981年高行健进入北京人民艺术剧院做编剧之前的时间；第二段是1981年到1988年，即高行健对大陆戏剧界产生影响的时间；第三段是高行健离开中国定居法国之后。

第一段开始的时间，准确一点说应该从1958年高行健进入北京外国语学院算起，因为在此之前他还没有进行自己的戏剧探索。高行健在大学的低年级是斯坦尼斯拉夫斯基的信徒，到了高年级，他接触了梅耶荷德、瓦赫塔戈夫和布莱希特，尤其受布莱希特影响，在此之后，由于他精通法语，他接触法国现代的

^① 高行健《京华夜谈》，《对一种现代戏剧的追求》，第222页，中国戏剧出版社1988年版。

文艺思潮,受到了阿尔托的影响,而由于他是从小热爱戏剧的中国人,他又深受中国戏曲的影响,在 1979 年出访欧洲的经历中,他更发现西方戏剧家正大力寻求东方戏剧的启发,到他进入北京人艺时,已经有了自己的戏剧思想了。所以这一段是高行健戏剧思想逐渐成形的时期。这时期他写过 10 个剧本,但没有发表和上演过,根本不为人所知。由于没有进入戏剧界,高行健这一段对中国戏剧没有影响,但中国戏剧对他有影响,包括中国传统戏剧、中国现代话剧(尤其是曹禺、老舍、田汉的剧本),还有统治当时中国剧坛的斯坦尼戏剧体系。这一段的高行健尽管对中国戏剧没有影响,但不是对中国戏剧没有意义。这种意义表现为两点:1. 高行健的存在是该时段中国戏剧史的一部分。2. 高行健不是天外来客,他是在中国的戏剧文化土壤上吸收外来戏剧思想而产生的成果。他幸而没有进入戏剧界,因为如果不是在戏剧界之外,他就不能进行这一段的自由的探索。这意味着如果不那么禁锢,整个戏剧界也可以自由地利用高行健所利用的中外戏剧资源进行创造,那么中国当代戏剧本来可以是另一个样子。所以,高行健显示了中国当代戏剧的可能性,也构成了对禁锢的批判。

第二段是高行健影响中国戏剧的时间,他给了艺术革新中的戏剧界启发和推动;而戏剧界对他则没有影响。80 年代的高行健评论都不言而喻地把高行健看作当时戏剧革新潮流的一部分。其实高行健并不是一部分,而是比当时戏剧界探索的总和还要多。当时的戏剧革新潮流是理论和实践并举的。理论上是引进布莱希特,推崇中国戏曲,从而打破斯坦尼写实戏剧美学的一统天下,达到戏剧观念的解放;实践上是出现了“探索戏剧”,一个一个地尝试新的手段,如 80 年代初的《屋外有热流》让鬼魂出现、《路》在主人公的现实形象之外又出现了他的潜意识的另一个“自我”的形象、《我为什么死了》采用了把故事的段落倒叙的形式、《爱在我们心中》尝试了时空自由转换和不同时

空交错的手法，等等。但这些对高行健来说早就不是问题了。高行健能够弄懂布莱希特和阿尔托，并把他们的艺术因素吸收对自己的戏剧理想中去，但 80 年代的戏剧界对布莱希特是半懂半不懂的状态，大热了一阵，把他作为打破“第四堵墙”的工具使用过后就丢弃了，至于阿尔托，人们当时还不知为何物，更不能看出高行健受他的影响来。80 年代戏剧革新潮流的成效是巨大的，几年之内舞台面貌已经根本改变，在戏剧观讨论开始的 1983 年，戏剧界的观念已经前进到认为戏剧形式没有限制，探索没有边界，到了 1985 年，导演们已经达到在一个戏中把古今中外各种戏剧手段自由使用融为一炉的境界，黄佐临还提出了“写意剧”的理想。然而自由使用各种手段者并没有成型的戏剧理想，“写意剧”的理想则相当朦胧，模糊不清，这离高行健有明确的戏剧理想，语言形成自由的流程，诉诸无所不能的表演的境界还有很大距离。所以，高行健的探索，从进度和范围上都超过戏剧界的整个探索。这大约就是高行健从来无意理会评论意见的原因。由于这种领先性，高行健显然可以成为戏剧革新浪潮的理论上与实践上的引领者。但在那段时期，他并不具有这个地位，也没有人想过他可能据有这种地位。当时理论的引领者是黄佐临。高行健只是被作为形式创新的一名闯将看待，而他的形式创新，除了“无场次”被广泛接受外，其他独特的形式（如多声部、多主题）都只得到困惑的注视。实际上，中国戏剧界艺术革新所取得的进展，没有高行健也一样会获得，而且取得最终成果的时间（大约在 1985 年）也不会有什么推迟。另一方面，高行健的确有超出整个戏剧界水准的东西可以说，并且也说了出来，但不被理解。造成这种状况的原因，并不是各种手段无所不包、无限自由的语言与无所不能的表演相结合的戏剧理想深奥得叫人无法理解，而是高行健的戏剧与中国当代戏剧有着不同的性质。高行健的戏剧是在空中飞翔的，是以人类的情怀对人类处境和本性的哲理性的审视，他的形式探

索是为此服务的。当代中国戏剧却是在大地上行走的,是对现实生活的反映和对社会问题的思索,要以此来呼唤民主和法制,表达人民的疾苦和心声,这是它的历史使命,也是观众的兴趣所在。正因为如此,当这种潮流被阻遏,戏剧竟然别无出路,只有陷入危机。这样的戏剧,只有与此有关的创新才是被探索和接纳的,超出这个限度,例如《彼岸》中没有社会身份的人渡到想象的河流彼岸又返回来是什么意思,自由的语言流程有什么意义,就无法理解。于是在这一段,高行健与中国戏剧就是这样的关系:他坐在劫难后的中国这条船上,人们便把他看作一个划手,以为他的探索当然是在寻找更好的划桨方法(或任何推进方法),却不能想到他是要从空中俯视人类的境况。《绝对信号》一出,大家对他划出这漂亮的几桨倾心喝彩,但《车站》让人觉得他的划法有点怪,《野人》则成了全身性的舞蹈,有的人叫看不懂,更多的人则猜想他总是在探索什么推进方法吧,但《彼岸》终于显示这个人是要飞向空中,于是就不能再被接受了。所以,有评论家希望高行健游弋在“《绝对信号》和《野人》之间”,这并不是狂妄的教训,实在是反映了中国戏剧的现实要求,因为《野人》仍然可以被理解为表现现实生活的剧本,接下来的《彼岸》却不再具有这种性质了。

第三段,即高行健定居法国以后,他与中国戏剧的关系表现在两个方面。一方面是他对香港、台湾的戏剧发生着直接但有限的影响。《生死界》在香港上演,《八月雪》在台湾上演,都是引人注目的戏剧事件。其影响是直接的。但港、台两地的戏剧观念早就同世界接轨,充分解放,所以高行健在艺术形式方面不会发生如 80 年代对大陆戏剧界那样强烈的影响,而他的作品内容也不是反映现实生活和迎合大众的,所以影响必然有限。另一方面,高行健的离去造成了大陆戏剧界的某种真空。其表现就是 90 年代以下大陆的先锋戏剧虽然惹眼,却失去了思想内容,形式的探索也没有方向,使人想到如果有高行健,情况

或许不同。

不过，这种“如果”也只有联想的意义，因为高行健能对大陆戏剧发生的影响在他离去之前已经到了尽头。高行健与中国戏剧的关系给人的感受是：高行健本是中国土地产生的重要成果，但他对于在现实中艰难跋涉的中国戏剧却像一颗来去匆匆的彗星。中国有名为“新时期文学精品大系”的书，其中收剧本六种，高行健有《绝对信号》一种入选。高行健不会认为该剧就是他作品的代表，但编选者显然认定就是。这意味着该剧就是高行健与中国戏剧完全重合的一点，过了这一点后，高行健的戏剧线索就与中国戏剧渐行渐远。尽管如此，高行健定居法国后的剧作却大有禅意，中国味道越来越浓厚。但对这些剧本的研究已经主要是高行健与中国文化、高行健与世界戏剧关系的问题了。

香港戏剧生态中西方戏剧理念的影响^①

陆 炜

从戏剧史家的眼光看来，近二三十年香港戏剧的状况很像上个世纪 20 年代到 30 年代前期那个中国话剧的初建时期。戏剧团体以业余的为主、业余戏剧的热心分子直接成为专业戏剧骨干、在国外专攻戏剧的专家回国、本土戏剧文学创作成了气候、演出剧目由翻译剧为主转为本土剧本为主、戏剧专门学校开办并培养出了专门人才——香港戏剧的这些特点也正是中国话剧的那个时代的特点。但细细想来，又觉不对：一个专门拨款的艺术发展局、按区域布点的剧场建设、普及到中小学的戏剧教育、极为开放多元的演出方式、一年一度的戏剧汇演——香港戏剧的这些东西是中国话剧的那个时代没有的，不仅没有，而且是没有想象过的。于是，香港戏剧的状况不能认为是一个戏剧初建期。如果考虑到 70 年代港英政府曾请老威克剧院(Old Vik Theater)的总经理来考察，对香港戏剧发展提出了一个思虑成熟的报告，其中的设想和建议此后完全实现，

^① 2006 年 8 月 16 日—18 日，由香港中文大学翻译系、邵逸夫堂“香港戏剧工程”和南京大学戏剧影视研究所合办的“他山之石戏剧研讨会”在香港中文大学举行。会议主题是香港戏剧接受外来的影响。本文是笔者在该会议上的发言。

如果考虑到香港戏剧生态与西方戏剧大国戏剧生态的相似性，那么我们应该认为，香港戏剧虽然是繁荣未久，大作力作还有待推出，更大的观众面和演出市场还有待开拓，但已经拥有一个成熟的戏剧生态了。有政府的有计划的合理扶持，有戏剧教育的民众基础，有艺术家的自由创作和戏剧演出的良性运作——这样的生态是成熟的。这正是戏剧人能够对未来抱有信心的基础。

与香港戏剧迅速繁荣的同时期，大陆的戏剧却由危机而走向衰退。1977年香港话剧团成立，1978年大陆开始思想解放运动，也即改革开放开始酝酿。1982年香港成立演艺发展局，1984年大陆开了第四次文代会，宣布取消“文艺为政治服务”的口号……近二十多年，大陆处于经济迅速发展和社会文化转型的时期，创作环境总的说趋于宽松，文化经费则明显地越来越充裕，为什么戏剧的情况与香港的繁荣比较起来却相反，越来越衰退冷清呢？笔者认为，原因在于理念。香港戏剧的生态，得益于来自西方的戏剧理念的支撑，理念对头，做事就合理。香港剧人或许视这些理念为理所当然。但大陆戏剧却由于缺少这些理念，以至于脱离了极左时代后，反茫然失据，造成戏剧生态的衰败。对照之下，便发现这些理念的重要。所以笔者以为，以对照的视野揭示香港戏剧生态中来自西方的戏剧理念的影响，正是总结香港戏剧成功原因的关键所在，对大陆戏剧更有重大启示作用。

对“理念的影响”这一题目如何探讨？当然是一方面要说清理念本身的含义，另一方面则要说明如何影响。在前一方面，笔者将注意到理念有时有现成的理论阐述，更多的情况则是透过行为、制度、习惯表现出来。在后一方面，笔者以为香港受西方戏剧理念的影响根本是因香港历史的特殊地位及开放性而受到西方文化的浸润，故不采取比较文学中影响研究的方法，就是说不去寻找某个理念由某人、某事，在什么时间、用什

么方式带入香港的轨迹，而是采取对照论述的方法，即说明某个理念在西方是文化传统或现代社会的普遍的意识，在中国传统中却不存在，在当代大陆也不存在或不明确，而在香港戏剧中却是明确的自觉的意识，并成为香港戏剧生态的理念基础。希望通过这样的方法大略表达出论者的认识。

出于实际的考虑，本文并不企图解决香港戏剧总共受到哪些西方理念的影响的问题，而是直趋对形成香港戏剧生态关系最大的理念。于是，欲讨论的理念大略有三：1. 戏剧是高尚的；2. 戏剧是自由的；3. 戏剧是民众的。从戏剧生态言之，第一个理念关系到政府和社会对戏剧的支持和从业人员的精神状态，第二个理念关系到剧本和演出是否有良好的创作环境，第三个理念关系到戏剧是否有良好的群众基础。

一 戏剧是高尚的

这个理念在西方可以追溯到古希腊。古希腊的戏剧地位崇高，巨大的剧场是全体公民娱乐、教育、社交、讨论政治之所，观剧是举家前往、全城歇业，观剧免费或发观剧津贴，富户皆以出资赞助为荣，戏剧竞赛优胜者获桂冠诗人称号。对戏剧的尊崇在西方历史的某时某地或有波折——如 1642 年，英国革命后掌权的清教徒竟然把有过莎士比亚的英国戏剧取消——但总的传统不断，从公共剧院总要建筑得富丽堂皇，到贵族资助艺术的风气直到国家资助戏剧的现代制度，都清晰地体现出戏剧是高尚的事业，应该得到尊崇和支持的意识。

戏剧是高尚事业的理念在中国却并无传统。封建时代的官吏春天要下乡，例行公事有二，一是劝农，二是禁戏。就是说戏剧被视为需要经常性地打击的不健康的活动。在“词山曲海”的传奇时代，文人剧作家总要声明戏曲乃“小道”，小道者，正业以外之余事也。至于演员的地位，则直到民国初年还是“王八、戏子、吹鼓手”，属于社会地位极低的贱业。清末戏曲改

良运动中，鼓吹提高戏剧地位，不过出于要用它来宣传救国的动机。自话剧进入中国，西方的这个理念自然相应引进，但远远不能成为明确的普遍的认识。在抗战中，话剧还很弱小，话剧工作者艰苦卓绝，但国民政府对话剧公演还要收税，而且税很重。1948年国民政府进行剧团艺员登记，以便作为娱乐业管理，共产党发动话剧界展开拒绝登记运动，理由是作娱乐业看待是对戏剧的侮辱。但共产党的理念却是以戏剧为政治的工具，用列宁的话说就是革命机器上的“齿轮和螺丝钉”，用毛泽东的话说就是“团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力武器”。延安的戏剧、1949年以后的戏剧就建筑在这种理念之上。文革中的“样板戏”地位极高，但和古希腊尊崇戏剧是两码事。现今到了北京建国家剧院的时代，但大陆不管是戏剧界还是教育界，大多数人听得美国有数百家大学有戏剧系还觉得不可思议。高行健得了诺贝尔文学奖，很多人觉得意外，意外中包含一种意思，就是不料是个戏剧家，其实诺贝尔文学奖获得者中戏剧家从来多有其人。可见离社会普遍形成戏剧是高尚的事业的理念还很远。

戏剧是一种高尚事业的理念有其具体的表现：一是政府、社会把戏剧作为一种公益事业来办，一是戏剧爱好者对戏剧有超出审美兴趣的追求，把它当作艺术事业对待。这两点表现在香港戏剧中体现得极其鲜明。从港英政府到特区政府，对戏剧的推动扶持都是当作公益事业来办，宗旨和措施都没有任何含糊。社会也有赞助戏剧的意识和行动。香港业余剧团的发达，业余剧人对戏剧的热情则是极为突出的现象，这些人大多另有工作谋生，一天工作之余集到一起，不顾疲劳不计报酬地投入戏剧活动。所以有评论家说他们是戏剧“发烧友”。笔者觉得这种赞誉未必完全准确。因为“发烧友”者，痴迷戏剧享受戏剧者也，爱戏玩戏者也。香港的业余剧人之投身戏剧，当然是痴迷于戏剧，更有在人生“打拚”之外借戏剧艺术活动获得一种调

节的需要,但它们又不仅是爱戏玩戏的人,至少每个业余剧团的骨干在崇尚戏剧之外还有探索和建设这项艺术的追求。一旦他是创作戏剧,希望借戏剧来探索艺术、表达自己的思想,而且有服务社会的目的,他就超越“发烧友”的范畴,成为严肃的戏剧工作者了。所以香港的业余戏剧是香港严肃戏剧的一部分。大陆的情况相反,说戏剧是高尚的事业,口头上可能没有人反对,但现在有钱人很多,却只有投资电视剧的,没有赞助戏剧的。对戏剧爱好的人也有,但没有如香港业余剧人这样的。相形之下可以看到,香港戏剧的生态之下深植着来自西方的戏剧是高尚事业的理念。

二 戏剧是自由的

戏剧是自由的,指的是戏剧家创作戏剧,从思想内容到艺术表现形式都不应受到任何限制。这样的理念在西方并非古已有之,而是近代以来逐渐形成和发展起来的现代艺术理念。十七十八世纪统治欧洲大陆的古典主义,就为戏剧规定了取材于古典、表现理性、悲剧喜剧严格区分、遵守“三一律”、风格典雅等规范,在政治倾向上还有拥护王权的要求。这种束缚直到1830年雨果的浪漫主义剧作《欧那尼》上演才开始被冲破。雨果的著名论文《〈克伦威尔〉序言》是浪漫主义的理论宣言,雨果在该文中提出“浪漫主义就是文学上的自由主义”,他所说的浪漫主义是相当广义的,其实质是主张创作的自由。但当时的自由还没有到后来无限自由的程度。1852年,法国画家库尔贝的油画《打石工》在送展时被拒绝,原因是不符合规则:古典主义的油画规范是高雅的题材才可以入画,画面色调应该是棕红色,只有王公贵族才可以画到真人大小的尺寸,但《打石工》却是生产劳动题材、色调青绿,工人画到真人那么大。被拒绝的库尔贝有意抗争,便在展馆门外拉绳子展出自己的《打石工》,并写出标语曰:“现实主义画家库尔贝。”这是现实主义(Real-

ism)一词的开始。而雨果也正是用“自然”作为自己主张自由主义的依据的。就是说,直到十九世纪中叶,西方艺术家的自由还限于用师法自然来反对艺术上既有的规范。这就造成了现实主义的潮流,而这又成为社会的审美习惯或定势。凡高的天才画作在生前不被接受,以至潦倒抑郁而死,就是存在社会性审美定势的结果。只有到了现实主义之后,现代派艺术极为多样的创作从19世纪末叶开始产生并终于大行其道,艺术创作是一个自由的天地,没有任何规范的理念才普遍形成,而这时已经进入二十世纪了。

当国家资助戏剧的制度建立以后,资助者是否有权评判他资助的艺术就成了戏剧自由的试金石。大陆戏剧导演王晓鹰在美国考察戏剧后写的报告中叙述了这样的事:有的拿到资助的实验戏剧在演出中出现一些令人难堪的场面,如露骨地表现性行为、当众撒尿等,有人就公开表示反感并对联邦艺术委员会的拨款方向提出批评,这甚至在议会引起“如何使用公众的钱”的辩论,其直接后果是美国联邦艺术委员会现在规定,获得资助的艺术家或文化团体必须签一个不得出现猥亵性表演的“保证书”。而这种做法又引起舆论大哗,讨论的焦点不在于猥亵表演的问题而在于一些抽象的观念,因为在美国的价值观中艺术是不能被审查的,艺术不能由给钱的机构来定义什么才能算是“艺术”。纽约州艺术委员会副主任古德华先生就对王晓鹰表示:“对艺术进行资助是政府行为,是义务,而艺术创作却是个人行为,是自由的,所以纽约州艺术委员会并不要求艺术家在领钱的时候签协议。”^①在笔者看来,这个事件再清楚不过地表明,戏剧是自由的事的理念在美国是普遍化的、深入人心的,而这种自由是全面的,包括了思想、美学、道德各个方面。

^① 王晓鹰《美国戏剧的“商业”和“非赢利”》,文化部艺术司《艺术通讯》,2005年第9期。

也许考虑到上述事情在中国无法想象，王晓鹰是用这样的话来结束他的叙述的：“这种现象在某种程度上也反映了美国社会文化的特点及其思维模式的矛盾性。”在许多人的眼光看来，既要政府出钱，又不许它出言评判，这是一种矛盾。所以在政府企图进行文艺体制改革，要把剧团“推向市场”（即政府不再负担，要剧团自负盈亏）时，也产生这样的不满情绪：共产党竟能干这样的事，又要你为他服务，他又不养你！其实这种不满是缺失了历史感的，因为中国的传统是政府不管出不出钱，都拥有对艺术的评判权，不仅是评判权，更有处置权。封建时代代代禁戏，而政府从没有为扶植戏剧花过钱。国民政府只养过极少数官办剧团，却有着面对全部剧团的剧本审查委员会。新中国政府养剧团，但评判戏剧的资格来自要建设社会主义文艺，不是因为花了钱。这里存在的不是艺术自由的原则，而是国家必须对艺术进行管理和把关的原则。似乎国家不管，艺术家、评论家和观众就没有思想、道德的原则了。这种传统直接影响了戏剧的历史和理论。例如近代，秦腔进京风靡一时，但不久被政府以“色情猥亵”等理由赶出了京城。如果没有政府这一坚决的“扫黄”行动，秦腔就会站住了脚跟，可能不会有后来的徽班进京，也就没有今天的京剧了。例如从古代到近现代和当代，人们总是习惯为戏剧寻找和确立一种思想和美学的准则，直到现在，大陆不少主张创作自由的理论家们还是习惯举起现实主义的大旗，其实还是不脱旧的思路。实际上，出钱就有评判权的观念是思想解放运动和改革开放以后逐渐出现的新事物。但它造成的也许是更坏的结果。因为在出不出钱都有评判权的时代，评判的根据是思想、道德、美学的崇高准则，一个戏是不是符合准则，准则本身是不是崇高，是可以讨论的，不管实际上享有多少言论自由，总之是有理可讲。而到了出钱就有评论权的时候，却变成了无理可讲：帽子不扣了棍子不打了，但也没了准则约束，明明是劣戏，我有钱就扶持，明明是荒

谬的创作意图,但大笔拨款在这里,哪个作者、剧团要这个钱就给我写戏排戏。有钱就有评论权的恶果已见端倪。其最严重者,不是大笔的钱被浪费,而是评论退场,只有炒作,有素养的艺术家没有了发言权,有权拨钱的官员成了权威,造成了一种艺术事业胡作非为的空气,劣戏获奖横行,开始造成观众和部分艺术家价值观和美学观的模糊不清,最终结果只能是戏剧的大破坏。

与中国的传统和目前大陆的情况相反,香港戏剧却具有比较清晰的戏剧自由的理念。政府为戏剧提供资助的原则是:“鼓励卓越的演出及多元化的制作,并促进市民对本土制作的戏剧的认识和欣赏,从而提升香港的戏剧水准及观众的欣赏水平。”^①其精神是创新、多元化和提高,并没有提出思想政治倾向与美学上的限制。另一个典型的例子就是“进念·二十面体”,该团体曾因过于前卫而遭香港艺术发展局拒绝资助,结果引起戏剧界反对,于是该团体继续获得资助,现今是获得三年资助的主要艺术团体之一。在笔者看来,这件事情从外观到实质都与前述美国的事情有相似性。“进念·二十面体”是一个很难描述和评说的对象。按照笔者的理解,它的探索相当程度超出了戏剧的范畴,有的戏甚至没有一个角色出场。如果说现代派戏剧、荒诞派戏剧、布莱希特戏剧、阿尔托戏剧等颠覆了戏剧的理性传统、冲突传统、严谨的因果关系传统、写实和幻觉传统、必须塑造人物的传统、文学是基础或至少占有重要地位的传统等等的话,“进念·二十面体”更颠覆了属于戏剧和属于一般艺术的更多的传统,例如:演员的任务就是表现角色的传统、戏剧是叙事艺术必须有故事的传统、戏剧是表演艺术必须有演员的传统,等等。“进念”的作品根本是一种思维的想象的舞台呈现。就是说,这是作者有思有感,就用能想象到的各种视听形

^① 香港艺术发展局《戏剧界的资助申请准则》。

式把它表现到舞台上,不顾及任何戏剧的既有规则,也不企图表现思想的最终结果和展示成型的艺术形式。“进念”的一些作品仍然叫做戏剧是成问题的。它有观众,但并非被演艺界普遍认同。可是这样的戏剧能够得到香港戏剧界和大众的长期容纳和支持,再清楚不过地说明了戏剧自由的理念是普遍深入的存在。这个理念来自西方社会,是香港戏剧生态的有力支撑^①。

三 戏剧是民众的

笔者在这里所指的是戏剧应该由民众懂得、享用和拥有的理念。

这个命题的含义特别需要廓清,因为关于戏剧的民众性的各种口号、论述实在太多了。戏剧史家谈到英国伊丽莎白时代有一个便士的戏票,所以劳动大众都能经常看戏的事实时,可能把它看作戏剧属于民众的证据。这种看法固然不错,但这个票价的确定却是市场造成,未必出于理念的考虑。在研究中国戏曲的历史和现状时,戏曲史家多会指出:戏曲的根在民间。这话也完全正确,而且深刻。但这里说的是戏曲有着悠久而深厚的群众基础,并且又有指出戏曲的民间文化性质的意思,和戏剧应该由民众懂得和享用的理念无关。上个世纪 20 年代末到 30 年代,中国盛行“大众戏剧”的口号,而这个口号的意思是戏剧应该写大众的生活,并且搞得通俗易懂。真正具有戏剧由民众拥有的内涵的,是戏剧家熊佛西 30 年代在河北定县农村所搞的“戏剧大众化试验”,熊佛西的做法是:写农村生活,农民能

^① 戏剧自由的问题,涉及到一些相关问题。首先是艺术自由和政治自由的关系问题。笔者以为,政治的自由度和艺术的自由度是大体同步的。其次,还涉及到戏剧的目标问题,戏剧固然可以写政治主题,甚至成为政治戏剧,但通常的目标应该是写人,而不是直接去表现政治主题。从正面来说,写人既应该是艺术的目标,同时也避免了戏剧面对政治难以无限自由的问题,从反面说,戏剧如果总是难以摆脱政治主题,正是社会环境缺乏创作自由的表现。这些相关问题就不再展开。

读能演，农民看。熊佛西由美国带回了戏剧属于民众的理念，但所做到的离这个理念还有距离，尤其是要让农民具有话剧素养更是一个遥远的目标。

1949年后新中国的戏剧叫做“人民戏剧”，但这个“人民”，指的是无产阶级领导的工农兵和知识分子，地主、资本家不在内，所以“人民戏剧”其实是一种为戏剧作政治定性的意思。1949年以来的大陆戏剧贯彻毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中的“文艺是为人民大众的，首先是为工农兵的”的精神。其中体现了戏剧为人民的宗旨，但由于其政治意蕴，为人民的意旨不充分和纯粹。如剧团下基层演出、扶持工人农民业余戏剧、军队中的兵演兵等，不免较多思想道德教化的目的。改革开放以来，专业剧团有送戏进学校的，但数量少，目的仅为戏剧陷于危机而想起培养观众。从中央到各省市每年春节都有送戏下乡活动，有些地方还有县剧团每年为每个乡镇演出几场，完全由政府“买单”的制度，可算是纯粹的为人民服务了。可惜其中却深含政绩的动机，所贯彻的更多是施行德政的理念。最能体现戏剧为民众精神的是目前大行的艺术教育举措，大陆的大学中现在都有了艺术教育中心，这个艺术教育完全是为提高学生艺术素质，其中包含了戏剧教育。令人难以满足的是，这种教育体现的是来自西方的重视素质教育的理念，就是说，这里是教育学理念，还不是戏剧属于民众的戏剧理念。其表现就是开出了一些艺术课程，其中也有戏剧课，就算完成了素质教育计划，但学校戏剧却没人扶持，听凭其缺失，或者有业余剧社出现却任其自生自灭。令人吃惊的是，职业性的戏剧教育及各种艺术教育却在蓬勃发展，不仅艺术院校，而且是综合性大学、理工科大学都在大办艺术学专业，全不顾剧团尚难维持，培养出许多人才如何就业。这种现象的实质是谋取经济利益，完全违反教育的、艺术的合理性。由于以上种种情况，大陆戏剧做了许多戏剧为人民的事情，但由于存在理念的缺失，始终不能

造成良好的戏剧生态所需要的群众基础。

于是，“戏剧是民众的”这一理念看似容易其实难。它不是一个戏剧工作应该面向大众，为人民服务的概念，也不是一个戏剧必须有观众，所以要建立群众基础的概念，而应该是戏剧艺术属于民众，民众是戏剧的主人，所以戏剧应该像识字一样，应该由民众懂得、享用和拥有的理念。通行于西方社会的戏剧“服务社区”和戏剧教育的概念和做法是这一理念的比较充分的表现。“服务社区”就是一个地方的剧团具有为本地区民众服务的概念。西方国家遍布各城市、地区的戏剧是中国所谓的“话剧”，它与中国的地方戏曲不同，没有地域性，就是说不存在某个剧团只能在这个地区找饭吃的问题。而他们的地区性剧团都有明确的服务社区的概念，就是说视自己为本地区戏剧文化的代表，负有让本地区人民懂得和享有戏剧的责任。戏剧教育，这里指的是非职业性的戏剧教育。这一点在西方社会深入到大、中、小学校。在美国，遍布各大学的戏剧系都有自己的剧场，提供从戏剧的理论到编剧、演出实践的专业的戏剧教育。但这种教育并不是戏剧的职业教育。显然，上述概念和做法都培植着戏剧的民众基础，造成戏剧健康发展的生态。但其目标却不是狭隘的为戏剧演出培植观众。如果只是这种狭隘的目标，那么，不是为了培养观众的事情，就可以不做，演出一旦有了观众，许多事情就可以停做，而招徕观众，实际上可以像电影所走的路子那样，使用加大宣传炒作投入的办法，只要观众被吸引进了剧场，那么看演出本身也有最大的培养观众的意义。但上述这些做法是为了让民众提高戏剧素质，能够享受高水平的戏剧，如果愿意，也可能投身戏剧工作，还为了使民众拥有戏剧所能提供的一切有益因素，有利于他人生的发展。这是真正的“戏剧是民众的”的理念。

香港戏剧大发展在培养群众基础上面对的局面是严峻的。时至今日，话剧还是所谓“小众艺术”，在 70 年代，政府曾实行戏

票只卖两块钱一张的补贴办法,以吸引观众进入剧院。可见群众基础并不好。但一旦推行发展话剧的计划,却并不是只想着造成戏剧观众,在贯彻戏剧属于民众的理念上相当明确。剧场建设分散布点到各个区域,就体现了服务社区,使戏剧成为社会的存在的概念。对业余戏剧的演出实行“主办”与“合办”两种办法^①,表现出支持的决心和力度。香港还从英国学来了接受资助的剧团^②就有送戏进学校的义务,以及“驻校艺人”的制度,从而建立起专业戏剧扶植校园戏剧的体制。香港还有一年一度的全港戏剧汇演,它可以成为戏剧的节日,让各方面各层次的戏剧得到展现、竞赛的机会,使整个社会具有戏剧的空气。正因为受到来自西方的戏剧应该为民众懂得、享用和拥有的理念的影响,香港戏剧迅速发展起了群众基础,支撑起香港戏剧的生态。

① “主办”和“合办”都是针对业余剧团的某一次演出而言。“主办”就是某个业余剧团的演出由市政局主办,市政局承包演出费用(包括排演费和演出的场地费),演出票房收入归市政局。“合办”则是市政局提供免费演出场地,业余剧团自己投入排演费,票房收入归剧团。

② 指专业剧团。香港对专业剧团的资助大体是学习英美的办法。具体分两类:一类是香港话剧团,由香港市政局长年资助;一类是经申请获得资助的剧团,由香港艺术发展局给以三年期资助或一年期资助,到期后可以再申请。这种资助都是资助剧团而不是资助剧目。资助额是维持剧团所需要的总费用的一部分(约三分之一上下),剧团费用的其他部分应当来自票房收入和社会捐助。

中国古典戏剧情节艺术的孤独高峰^①

——从欧洲传统戏剧情节理论看《西厢记》

吕效平

《西厢记》在元杂剧里是非常独特的：元杂剧体制一本四折，演一个故事，偶尔有如纪君祥的《赵氏孤儿》那样，超出一折；而《西厢记》以五本演一个故事，计二十折。这在元人杂剧里是仅有的。臧懋循在《〈元曲选〉序》中比较杂剧与传奇，于杂剧仅提《西厢》一种，视为代表作品，但却不将其选入《元曲选》。蒋星煜认为，他“决不是低估了《西厢记》的艺术造诣和深远影响，而是认为其体例与其他元杂剧迥然不同而近于南戏传奇之故”^②。这大概是后人能够为臧懋循设想出来的唯一理由。可以推定，根据同样的理由，《西厢记》才被选入了《六十种曲》，成为这部传奇作品选集里唯一的杂剧作品。但即使丢开北曲、南曲的音乐属性和语言风格的差异不论，仅从情节结构上说，《西

① 发表于《文学遗产》2002年第6期。

② 引自蒋星煜《〈六十种曲〉本〈北西厢〉考略》，《〈西厢记〉的文献学研究》，第356页，上海古籍出版社1997年版。

厢记》与传奇作品的差别之大，也决不小于它与其他杂剧作品的差别。

王实甫的《西厢记》仅十六折，到此已是一个有头有尾的完整故事，一旦脱胎而出，便独立于世，完满自足。一切续作，只能是为蛇添足。不论作者的才情高低，对这种已定之局都将无能为力。一般认为《西厢记》第五本为关汉卿所作，古代曲家多有就此比较王、关才情高低的议论。这类比较的关注点，是历来的诗论、词论、曲论所共同关注的语言风格问题。而明人徐士范从戏剧的整体性上看问题，认为这类比较不能成立，因为《西厢》前卷已把崔、张的爱情故事写到“情尽才尽”——话都说完了，后卷作者岂能有所作为^①？既然如此，何必要续呢！难怪那位易喜易怒敢爱敢恨的批评家金圣叹，针对续写《西厢》的不智，幸灾乐祸地说：“何用续？何可续？何能续？今偏要续，我便看你续！”^②按照情节整一性的要求，其实不独续作四折，即使王作，末折“草桥店惊梦”也难免“蛇足”之嫌。莺莺与张生结合以后，剧中仅剩下青年们和老夫人的冲突；“拷红”一折，这个冲突也告解决；“长亭送别”作为全部戏剧冲突的收束，避免了生旦团圆的俗套，使得这部爱情喜剧凝重隽永，韵味无穷。“送别”之后，又何用“惊梦”？元人创作杂剧，最为自觉的艺术追求是写曲，在“曲”、“剧”不能兼顾时，往往弃“剧”就“曲”。《西厢记》前十五折，做到了作“曲”与作“剧”的高度统一，“曲”就是“剧”，“剧”就是“曲”，看不到一点破绽，但“惊梦”一折，却只有用牺牲情节的整一性，屈就“曲”的要求来解释：积极地看，荒郊野店，离愁别绪，最宜得好曲，不忍不写；消极地看，四折一本，定例难破，不能不写。金圣叹认为，《西厢》故事到第十五折已经

① 徐士范刊《西厢记》第17出“题评”称：“人言《西厢》后卷不及前卷，自是情尽才尽，何优劣论也。”转引自蒋星煜《〈西厢记〉的文献学研究》第59页。

② 引自《增批绘像第六才子书西厢记》，《绘图西厢记》，第246页，北京师范大学出版社1993年版。

结束,所谓“无端而去矣”,作者所以“不惮烦又多写一章”“惊梦”,“此有大悲生于其心,即有至理出乎其笔”^①。所谓“至理”者,即前十五折一切波澜起伏、悲欢离合,不知是庄周蝴蝶,抑或蝴蝶庄周,人生不过梦境而已。这个批评一面爱惜《西厢》至深,不忍指为“蛇足”,一面过于主观个性化了。但对于读惯了杂剧、传奇的古人来说,看出有必要解释第十六折存在的理由,其批评标准,已经很接近于欧洲戏剧传统的情节整一性要求了。

《六十种曲》内,最短的传奇有二十七折。《西厢记》以十五折完成一个完整的故事,与传奇体例相去甚远。李渔深知“传奇之大病”,在“头绪繁多”,竭力主张“以‘头绪忌繁’四字,刻刻关心”,“思路不分,文情专一,其为词也,如孤桐劲竹,直上无枝”^②,然而即使他本人的作品,也都在三十折以上。金圣叹甚至认为,《西厢记》的篇幅结构与传奇体制简直是“道不同,不相为谋”;“马牛风于译,理岂互及哉!”他说:“若大《西厢》之为文一十六篇”,“近日所作传奇,例必用四十折,吾不知其何故”^③。其实《西厢记》与传奇惯例的差别,何止于篇幅。《西厢记》主人公活动的地点,除“状元”、“草桥”两家客店和“十里长亭”以外,只有一个普救寺。“状元店”仅是故事发生之前一个短暂的过场,“十里长亭”和“草桥店”则为最后两折,此时发生于普救寺的全部戏剧冲突已经结束。《西厢记》产生于 13 世纪,三百年后,意大利理论家开始讨论戏剧情节发生时间与地点“整一律”的问题,又过了大约一个世纪,所谓“三一律”被法国新古典主义戏剧奉为金科玉律。然而,戏剧情节发生地点如此高度的集

① 引自《增批绘像第六才子书西厢记》,“惊梦”题记、“后候”题记。《绘图西厢记》,第 236 页、第 190—191 页,北京师范大学出版社 1993 年版。

② 引自《闲情偶寄》,第 21 页,作家出版社 1995 年版。

③ 引自《增批绘像第六才子书西厢记》,“惊梦”题记、“后候”题记。《绘图西厢记》,第 190 页,北京师范大学出版社 1993 年版。

中在中国本土戏剧史上仅为一个偶然，试想《牡丹亭》、《桃花扇》所涉及的广大空间，那才是长篇戏曲作品的普遍样式。中国戏曲从来不接受任何地点的约束。《西厢记》“惊艳”之后，张生次日便往普救寺“借厢”，恰遇红娘询问何时做道场，法本和尚答曰“二月十五日”，张生问“小姐明日来么”。“酬韵”在佛事之前，当为十四日晚，“寺警”之日，莺莺唱道：“想着他昨夜诗”，可知是十五日白天。“退贼”之日，夫人念叨：“下书两日，不见回音”；贼退后，夫人对张生道：“到明日略备小酌”；“赖婚”应在十八日，是夜“听琴”。十九日，莺莺念及“昨夜听琴”，遣红娘探望张生；当日“闹简”，是夜张生“逾墙”，莺莺“赖简”。次日，红娘惦记张生“昨夜吃我那一场气”，病越重了；张生接着“药方”时，担心“休似昨夜不肯”，“佳期”应在二十日夜。十三日相遇，二十日结合，中间“酬韵”、“闹斋”、“寺警”、“请兵”、“赖婚”、“听琴”、“闹简”、“赖简”多少波澜，不过七天。试想《牡丹亭》、《桃花扇》，哪有传奇作品能够如此紧凑？

篇幅之长于杂剧体制，短于传奇惯例，地点、时间之高度集中，仅仅是《西厢记》独特情节结构的若干表面现象。有意义的是，在中、西戏剧的比较研究中，可以肯定，十五折（或者说十六折）《西厢记》是最接近于欧洲戏剧传统情节样式的一部中国戏曲；它不仅最集中、最高度地体现了中国戏曲传统的美学优势，而且克服了这个传统的局限，无意中充分实现了欧洲戏剧传统的美学理想。无论在它之前，还是在它之后，没有一部中国古典戏曲达到过这个同时实现东、西方美学理想的高度。

二

欧洲戏剧的情节意识觉醒很早，戏剧情节艺术发育健全。在亚理斯多德时代，就形成了“情节整一性”的戏剧观念。此后，这个观念始终是欧洲传统戏剧的自觉追求。所谓“情节整一性”，就是第一，把戏剧当作一种情节艺术，一切不能服务于

情节,与情节无关的因素都是多余的。亚理斯多德说,“悲剧是对于一个……行动的摹仿”;在“形象”、“性格”、“情节”、“言词”、“歌曲”、“思想”,悲剧的这“六个成分里,最重要的是情节,即事件的安排”。第二,戏剧行情应当是“完整”的。亚理斯多德说:“所谓‘完整’,指事之有头,有身,有尾。所谓‘头’,指事之不必上承他事,但自然引起他事发生者;所谓‘尾’,恰与此相反,指事之按照必然律或常规自然的上承某事者,但无他事继其后;所谓‘身’,指事之承前启后者。”^①这个看似简单的阐释,在艺术实践中却大有深意。首先,情节应当有一定的长度,有一个发展的过程;其次,情节应当完满自足,相对独立于外部世界;再次,情节的各部分应当构成一系列前因后果的关系,不能构成因果关系的叙述应当排除在外。为了维护和纯洁“情节整一性”的原则,欧洲戏剧史上甚至出现了把情节发生的时间规定在一天以内,把情节发生的地点规定在一个地方的极端主张,这就是著名的“三一律”。时间与地点的极端限制是形式主义的,在被强制执行时则是荒谬的;但因其根植于欧洲戏剧“情节整一性”的本质要求,从而具有片面而深刻的合理性,在欧洲戏剧情节艺术发展的过程中,起到过相当的积极作用。往往成功地实现了戏剧情节高度整一的作品,无意中也实现了情节发生时间与地点的高度集中;戏剧史上更多的例子,则是通过时间、地点的自觉限制,达到情节的高度整一。

《西厢记》之曲好,为历代曲家所赞不绝口,然而十五折《西厢》,没有一次脱离戏剧动作而作曲,没有一次为作曲而停滞了情节的发展。十五折《西厢》有头有尾,完满自足,使一切好事者续无可续。十五折《西厢》,因“惊艳”而有“借厢”,因“借厢”而有“酬韵”,有“闹斋”。孙飞虎抢亲,如果直接改变了人物的命运,那是一般元杂剧的惯常写法,而在《西厢记》里,不过提供了

^① 引自《诗学》,第21、25页,人民文学出版社1962年版。

一个契机,一种可能,一个人物行动的正义性。因为许婚之迫不得已,所以有“赖婚”;因为有“赖婚”,所以有“好共歹不着你落空”之愿,有“待月西厢”之约;然而根据崔莺莺身份教养的“常规自然”,难免有“闹简”,有“赖简”;因为终于有“佳期”,所以有“拷红”;最后的结局,也是堂前巧辩的斗争结果。情节的每一个发展,都有人物关系与性格之因,都是人物关系与性格之果。情节所实现的高度整一性与它所发生的时间、地点的高度集中也是互为因果的。遗憾的是,这样的戏剧情节艺术高峰,在中国古典戏剧史上,几乎是一次偶然。

一般认为,元杂剧的音乐规范太严格,限制了它的叙事功能,而传奇的音乐形式要灵活得多,因此叙事功能则更强。殊不知,元杂剧意不在叙事,所以关于叙事的规则很少,作家可以随意创造;而传奇的叙事方式,经《琵琶记》形成规范,作家在这个规范之下,三百年来难以突破。这个事实,也许可以部分地解释为什么短篇的元杂剧产生了《西厢记》这样长篇的例外,而长篇的明清传奇,不能产生一部《西厢记》。不仅如此,用《西厢记》所达到的戏剧情节艺术高度来衡量,元杂剧里,有几篇庶几接近,明清传奇里,则一篇也没有。

大多数元杂剧作品谈不上情节艺术。王国维认为,“元剧关目之拙,固不待言。此由当时未尝重视此事,故往往互相蹈袭,或草草为之”;“然元剧最佳之处,不在其思想结构,而在其文章”^①。元杂剧作者、读者,对于宾白,少有留意,王国维所说“文章”,即剧中之曲。戏曲的源头,有歌、舞、优、巫、角抵、参军、说唱等等,芜杂纷呈,到元代骤然成熟,且登峰造极,是因为有了诗歌艺术的自觉介入及其对于各种相关艺术因素的整合,具有深厚诗歌传统的知识分子成为创作队伍的主体。对于大多数杂剧作者来说,作剧就是作曲,故事不过是给曲搭个架子,提

^① 引自《宋元戏曲史》,第 121 页,华东师范大学出版社 1995 年版。

供一个特定的抒情背景而已。就一般情况而论，元杂剧在本质上仍然是抒情诗。但是，就个别作家和作品而言，从对情节毫不介意，到稍有介意，到比较介意，到相当介意，到精心结构，以致《西厢记》那样达到“曲”与“剧”的高度统一，情况是各不相同的。关汉卿是元杂剧作者当中直接取材当代生活，原创故事最多的一位大家，对戏剧的情节艺术留意较多。他的作品，从情节“草草为之”的《单刀会》、《西蜀梦》，到有好故事无好情节的《窦娥冤》、《鲁斋郎》，直至被王国维赞为“布置结构，极意匠惨淡之致”^①的《救风尘》，差不多代表了《西厢记》以下元杂剧情节艺术水准的各个层次。《窦娥冤》与《鲁斋郎》这样的现实主义作品，其创作目的当然不单是作曲，叙述故事也是作者自觉的追求，但故事结局不是“头”与“身”的自然结果，而产生于外部力量不自然的干预，就戏剧的情节艺术来说，相比《救风尘》确逊一筹。《救风尘》情节有“头”、有“身”、有“尾”，完满自足，且没有一点多余的东西，惜限于篇幅，冲突双方仅一个回合的交锋即告胜负，缺少波澜，无法与《西厢记》比肩。与《救风尘》处于同一个情节艺术水准的元杂剧，应当还有纪君祥的《赵氏孤儿》。其中第三折程婴一面被逼拷打公孙杵臼，一面目睹亲子惨遭杀害，这样的戏剧冲突场面，与《西厢记》中的“听琴”、“赖简”、“拷红”相比，毫不逊色。同样由于篇幅所限，该剧虽然极具张力，毕竟过于直白。倘能有长篇作品，在“情节整一性”上，达到《救风尘》和《赵氏孤儿》的高度，《西厢记》就不会显得那么孤独了。

明清传奇的音乐形式更自由，篇幅自二十余出至五十余出不等，叙事意识完全觉醒，作者于“关目”不再“草草为之”，但三、四百年间没有一部作品像《西厢记》那样吻合欧洲传统戏剧情节的美学理想，甚至连一部接近的也没有。从《琵琶记》到

① 引自《宋元戏曲史》，第121页，华东师范大学出版社1995年版。

《牡丹亭》，从《牡丹亭》到《长生殿》《桃花扇》，其情节艺术的规范和理想是高度稳定和一致的。这个规范和理想与《西厢记》所实现的“情节整一性”有着质的区别。以《牡丹亭》为例，到丽娘“回生”，柳、杜“婚走”，故事已告结束，以下情节，并非由柳、杜的爱情故事所生，大体可以相当于《西厢记》之第五本。《西厢记》仅写一个故事，仅写崔、张二人，写红娘亦是为写崔、张，写得与崔、张性格、命运息息相关。金圣叹品尝出这种“整一性”，他说：“尊如夫人亦不与写，何况欢郎；慈如法本亦不与写，何况法聪；恩如白马亦不与写，何况卒子。”“若夫人、法本、白马等人，则皆偶然借作家伙，如风吹浪，浪息风休，如桴击鼓，鼓歇桴罢。真乃不必更转一盼，重废一唾也。”^①《牡丹亭》不然，既写丽娘，便要写杜宝、夫人，既写杜宝，便又写李全、杨婆；陈最良、石道姑各有来龙去脉；既写柳生，便写韩秀才、郭驼公，且各有来因去果。张君瑞初次出场，第一套曲子，便已“惊艳”，柳梦梅“拾画”以前，“言怀”、“怅眺”、“诀谒”、“谒遇”、“旅寄”多少交待。这里的差别，不是作者才华的差别，而是文体规范和美学理想的差别。欧洲戏剧的情节艺术，为了征服有限的舞台时空，要求把一个具有足够戏剧张力的故事，讲述得尽可能地单纯而集中。明清传奇的作者从未感觉到舞台时空的限制，他们理想中的艺术世界，恰恰不是单纯的，而是复杂的。“传奇”之名，名实相副，所谓“事甚奇特”^②，“不奇则不传”^③者，推敲起来，主要有两个含意，一是罕见的悲欢离合，二是罕见的波澜曲折。明清传奇的艺术理想，就是通过一个尽可能曲折复杂的悲欢离合故事，网罗忠奸贤愚贞淫妍媸的各色人物，表达作者或庄或谐或美或刺的审美态度。传奇作者们以艺术而有序地编织一个尽

① 引自《增批绘像第六才子书西厢记》“荣归”题记，《绘图西厢记》，第266页，北京师范大学出版社1993年版。

② 引自李渔《闲情偶寄》，第18页，作家出版社1995年版。

③ 引自孔尚任《桃花扇小识》。

可能复杂的世界为骄傲。他们的情节艺术，不是征服舞台时空的艺术，而是巧妙地网罗世界的艺术。这种情节艺术，在本质上，是史诗的叙事艺术。事实是，明清传奇的情节结构，与章回小说没有质的区别。

三

欧洲戏剧始终受到舞台时空有限性的困扰，在征服有限舞台时空的过程中，形成了一种区别于史诗或小说的独特的情节结构样式。亚理斯多德在他的《诗学》中，试图论证这两种情节样式的区别，但是，他做的不能算成功。在论证了悲剧的“整一性”之后，他发现史诗也应该是“整一”的，这种“整一性”正是荷马史诗的卓越之处。他所做到的，只是指出了史诗情节与悲剧情节容量大小的区别、单纯与复杂的区别。他说，“就长短而论，悲剧以太阳的一周为限^①……史诗则不受时间的限制”；“任何一首史诗，不管哪一种，都可供好几出悲剧的题材”^②。这个区分，尚未涉及两种情节样式的本质差异，应当说，还是肤浅的。戏剧情节的容量固然是有限的，但即使单纯的情节仍然可能是小说的，而非戏剧的。

黑格尔在更多戏剧实践的基础上，真正成功地指出了戏剧体诗与史诗的区别；在这个基础上，也指明了戏剧情节结构与史诗或小说情节结构的差别。根据黑格尔的定义，“戏剧应该是史诗的原则和抒情诗的原则经过调解（互相转化）的统一”^③。这就是说，戏剧虽然是一种客观的情节艺术，虽然因为人物的当面表演也是一种主观的抒情艺术，但是在戏剧里，已经经由它的抒情诗性否定了它的史诗性，同时经由它的史诗性否定了

^① 这句话被理解为：戏剧情节所延续的时间不应当超过一天，成为“三一律”中“时间整一律”的起源。

^② 引自《诗学》，第 17 页、第 106 页，人民文学出版社 1962 年版。

^③ 引自《美学》第三卷下册，第 242 页、第 244 页，商务印书馆 1981 年版。

它的抒情诗性；在戏剧里，应当没有不具备主观抒情性质的客观叙述，也没有不具备客观动作意义的纯然抒情；一切情节，都表现为人物激情推动的动作，一切抒情，都强化为行动的意志。更简单地说，戏剧一面是主观激情下的动作，一面是客观动作里的激情，动作与激情不可分割。黑格尔说：

戏剧却不能满足于只描绘心情处在抒情诗的那种情境，把主体写成只在以冷淡的同情对待既已完成的行动，或是寂然不动地欣赏，观照和感受……在戏剧里，具体的心情总是发展成为动机或推动力，通过意志达到动作，达到内心理想的实现……^①

黑格尔在这里认为不应该出现在戏剧里的，缺乏行动意志的“冷淡的”、“寂然不动地欣赏，观照和感受”的抒情诗状态，正是在传奇作品中普遍出现的状态。

《琵琶记》是第一部成熟的传奇作品，它所确立的文体规范，在此后三百余年的创作中一直被谨慎地遵守着。在这部作品里，当赵五娘面对饥饿的公婆，“糟糠自餍”时，在公婆死后“祝发买葬”时，她是有意志、有行动的，并不在那种“寂然不动地欣赏，观照和感受”的抒情诗状态。但是她的这些行动，在她身陷其中的全部情境整体上，仅有局部的、零星的意义。面对整个困境，她没有产生任何改变命运的意志和行动，始终处在品尝、悲叹苦难的状态，这就是“冷淡的”、“寂然不动地欣赏，观照和感受”的抒情诗状态。而另一面，这种没有意志和行动的人物，即使是表演出来的，也只有剧场性，而没有戏剧性，因为在情节的意义上，她不具有足够的主观性，只是作者交由客观情境任意处置的没有生命的工具。这种不含有人物意志、动作

^① 引自《美学》第三卷下册，第242页、第244页，商务印书馆1981年版。

的情节，就是史诗的情节。不论它是叙述出来的，还是表演出来的。一边是达不到意志与行动的强度的纯然抒情，一边是缺乏主观意志与激情的史诗性情节，这种史诗与抒情诗互相分离、并立的二元状态，就是《琵琶记》树立的文体规范。

《牡丹亭》中有一些最符合黑格尔理想的戏剧体诗的段落。“冥誓”一出，杜丽娘渴望复生，要与柳梦梅在人间做夫妻的激情是那样强烈，已然化为一种意志，一种动作。她想告诉柳梦梅自己的真实身份，又深怀两层顾虑：一怕人鬼有别，吓坏了柳生，二怕“聘则为妻奔则妾”。柳梦梅盟香发愿之后，她鼓动柳生掘墓开棺，柳梦梅感到很迷茫，一来起死回生之事，“怕似水中捞月，空里拈花”，二来掘墓开棺之举，于情理于律法都是大罪恶，三来事属荒唐，是梦？是真？杜丽娘嘱咐再三，去而复返，凄切地哀告柳生：“一点心怜念妾，不着俺黄泉恨你，你只骂的俺一声鬼随邪。”柳梦梅先有弄清丽娘身份的急切愿望，后有面对丽娘哀告的迷茫与犹豫，在这里，他的愿望、迷茫与犹豫，既是激情，也是意志和动作；和杜丽娘一样，他获得了参与情节的充分的主观性。这出戏，作者安排情节的主观性，让位于人物激情与动作的主观性，除了柳杜激情与动作冲突推动的情节之外，不再有任何客观的情节安排。在这里，客观的叙述和纯然的抒情都消失了，代之以真正的戏剧。

相反，在“游园惊梦”中，“史诗的原则和抒情诗的原则”未经互相转化达到统一。张君瑞“蓦然见五百年风流业冤”，“魂灵儿飞去半天”，立刻置进京应举于不顾，匆匆向和尚借厢。在这里，人物的激情转化为意志与行动，行动产生于人物的意志与激情。作者任意安排情节的权力消失了，代之以充满激情、意志明确的人物间的冲突，情节的发展不过是这种冲突的结果。而杜丽娘游园时的青春惆怅，不过是纯然的抒情诗，杜丽娘不知自己要做什么，不知自己能做什么，情怀完全没有强烈到激情的程度，没有转化为行动的意志。甚至柳梦梅的求媾也

不是出自人物的意志,完全是作者的叙述安排。在这里,一方面杜丽娘的歌唱是尚未转化为动作的抒情诗,一方面她的游园和梦媾都是来自作者的客观安排,不是人物主观激情与意志的体现。这就是抒情诗方式与史诗方式的并立。

张生“惊艳”也好,丽娘“惊梦”也好,归根到底都是剧作家笔下的创造,为什么说“惊艳”是人物自己在行动,是戏剧的,而“惊梦”则是作者的叙述,是史诗的呢?二者之间究竟有什么差别呢?从读者和观众的一方看,作者一旦赋予人物一个明确的行动意志,就在作品接受者的心中唤起了悬念,他写什么或者不写什么就受到了限制,他只能沿着悬念的指向发展情节,这样的情节虽然仍是出自作者笔下,但我们也把它称为人物自身的行动。从这个意义上说,戏剧的情节艺术,也是制造悬念以及把悬念贯彻到底的艺术。从戏剧作品一方看,当作者赋予张君瑞追求莺莺的意志以后,这个人物就仿佛获得了生命,具有了相对的独立性,不是作者可以随时拿起和放下的道具了;当杜丽娘没有获得一个明确的行动的主观意志的时候,这个人物是可以随手放下置之不问的,作者君临自己的作品之上,像一个无所不能的上帝,随意地安排和叙述一切。杜丽娘在获得一个明确的意志之前,在失去这个意志之后,情节是由叙述者安排的,她便是史诗中被动的人物;而她一旦获得这个意志,把纯然的抒情诗情怀强化为激情,转化为意志与行动,她就参与了情节,成为戏剧性的人物。在《牡丹亭》中,这个过程太短暂了。《琵琶记》中五娘之困苦和牛府之富奢的反复穿插对比从来被认为是戏曲的好排场,巧关目,殊不知这种情节的结构技巧,恰恰是以人物没有改变命运的意志与行动,停留在抒情诗状态为代价的,把一切交给了叙述人安排。所谓对比,只是作者意识到的,剧中人物全然无知,丝毫没有推动情节进展的意义。这是典型的史诗方式。

亚理斯多德未能成功地指出戏剧的“情节整一性”与史诗

的“情节整一性”之间的区别，这一点黑格尔做到了。欧洲传统戏剧情节的美学理想，就是把“情节的整一性”建立在“史诗原则与抒情诗原则”互相转化和统一的基础之上；就是使“史诗原则与抒情诗原则”的互相转化和统一达到“情节整一性”的高度。“冥誓”这样局部的“史诗原则与抒情诗原则”的互相转化和统一，不能改变《牡丹亭》史诗方式的“情节整一性”本质。三百余年间，没有一部传奇改变了《琵琶记》所确立的这个史诗本质。中国戏曲作品中，只有《西厢记》实现了欧洲传统戏剧情节的美学理想。一般元杂剧有很强的抒情诗特性，往往在情节之外“寂然不动地欣赏，观照和感受”生活，但一部《西厢》除故事发生之前用四只曲子展示张生的书生胸怀以外，便不再有脱离情节之曲。张生、莺莺的情怀始终就是具体的爱情追求的意志和行动。莺莺的第一套曲子开头，便唱到“系春心情短柳丝长，隔花阴人远天涯近”，这不是杜丽娘游园时的无名惆怅，此“人”便是紧隔壁的张解元。紧接着，她回忆“昨宵个锦囊佳制明勾引”，哀叹“今日个玉堂人物难亲近”，抱怨红娘“影儿般不离身”，这都是具体的爱情追求，有明确动作指向的意志。在《西厢记》里，“曲”与“剧”是无法区分的，人物的主观情感和他们客观化了的外在行动是无法剥离的。全部十五折戏达到这样一种“整一”在中国戏曲作品中不可再得。《西厢记》的情节发展，只有孙飞虎抢亲，白马将军解围来自于剧中人物的主观意志之外。这种来自“上帝”的干预在大多数戏曲作品里，会直接给情节带来结局，而在《西厢记》里，只是给人物激情、意志的发展提供契机，情节的发展和结局还是来自人物主观激情和意志外化的冲突。一旦“惊艳”，作者便赋予人物明确的意志，在读者、观众心里制造了悬念，作者便只能沿着张生的这个意志及其所制造的悬念的指向展开情节，失去了史诗作者那种在广阔的世界任意网罗、挥写的叙述自由。“寺警”以后人物的激情更强化为行动的意志，悬念也更强烈了，作者除了毁灭或者成就人物的

意志，解决读者和观众的悬念以外，别无选择。结果就是，看上去全部的情节发展，仿佛不是作者的安排，而是人物间行动冲突的结果。

四

《西厢记》不仅充分实现了中国戏曲的美学理想，同时充分实现了欧洲传统戏剧情节艺术的美学理想，能够达到这样艺术高度的古典戏曲，仅此一部。攀上这个艺术高峰，是一种偶然，一个谜：为什么别的戏曲作家一次也达不到，甚至王实甫自己现存的两部杂剧作品，其情节艺术也与大多数元杂剧一样平庸？《西厢记》是孤独的。

她的孤独，不仅表现在没有一部古典戏曲作品陪伴她去攀登那座属于欧洲戏剧情节理想的高峰，而且表现在她所达到的情节艺术高度也从来没有被戏曲的古典理论家和批评家们充分认知。

认识《西厢记》的情节艺术最为深刻的，一个是戏曲家李渔，一个是戏曲批评家金圣叹。

李渔对《西厢记》情节艺术的深刻认识，主要表现在下面这段为人熟知的议论里：

一本戏中，有无数人名，究竟俱属陪宾，原其初心，止为一人而设……又止为一事而设……一部《西厢》，止为张君瑞一人，又止为“白马解围”一事，其余枝节皆从此一事而生。^①

这段议论，与亚理斯多德关于“情节整一性”的观点非常一致。为“一人”“一事”而设，李渔在这里强调的，不是戏剧作品容量

^① 引自《闲情偶寄》，第 17 页，作家出版社 1995 年版。

的有限性，而是情节各部分之间必须建立的因果关系。此即亚理斯多德比为“头”、“身”、“尾”的关系，“自然引起他事发生”和“按照必然律或常规自然的上承某事”的关系。从“白马解围”一事，理解《西厢记》的“情节整一性”是非常准确的。从某种意义上说，作为叙述者，《西厢记》作者只做了两件事，一是让“惊艳”发生，二是让“白马解围”发生，其余都是人物自己的行动。而张生的勇于追求，莺莺的敢于献身，红娘的肯于合作，都从“白马解围”中来。

金圣叹把《西厢记》奉为经典，精加批评。他把《西厢记》的情节“整一性”比作“有生”、“有扫”：

生如生叶生花，扫如扫花扫叶。

一切世间太虚空中本无有事，而忽然有之。如方春本无有叶与花，而忽然有叶与花曰生。既而一切世间妄想颠倒有若干事，而忽然还无如残春花落即扫花，穷秋叶落即扫叶曰扫。然则如《西厢》，何谓生，何谓扫。最前“惊艳”一篇谓之生，最后“哭宴”一篇谓之扫。盖“惊艳”以前无有《西厢》，无有《西厢》则是太虚空也。若“哭宴”已后，亦复无《西厢》，无有《西厢》则仍太虚空也。此其最大之章法。

第一章无端而来，则第十五章亦已无端而去矣。
无端而来也，因之而有书。无端而去也，因之而
书毕。①

这简直是把亚理斯多德论“整一性”的有“头”有“尾”有“身”之说，直接译成中国批评特色的诗化语言。这里强调的，是十五

① 引自《增批绘像第六才子书西厢记》。《绘图西厢记》，第191、236页，北京师范大学出版社1993年版。

折《西厢》的情节，作为一部艺术品的完满自足，独立于世。

这就是中国古典戏曲家和批评家对《西厢记》所达到的情节艺术高峰的最为深刻的认识，也是中国古典戏曲对于戏剧情节艺术认识的最高水准。但是，无论李渔还是金圣叹，都和亚理斯多德一样，不能把戏剧的“情节整一性”和史诗的“情节整一性”区别开来，李渔甚至还以《琵琶记》的“重婚牛府”与“白马解围”并列，来论证自己的观点。

对于《西厢记》实现了“史诗的原则和抒情诗的原则经过调解（互相转化）的统一”，因此在情节艺术上产生了与《琵琶记》、《牡丹亭》的本质差异，中国古典戏曲家和批评家始终没有察觉。如果《西厢记》的戏剧情节艺术成就在古代便被充分认识，也许中国古典戏曲除了后来文学无所作为，逐渐退出，舞台艺术语言发展成为支配性语言这条发展道路以外，还有一条文学的进化之路可走。

中国古典戏曲和欧洲传统戏剧是有着不同源头、不同发展道路、不同文体样式和不同美学理想的两种不同体系的戏剧，但既然同为戏剧，就必然有相通的地方。欧洲戏剧的美学理想，也存在于中国古典戏曲之中，只是处于被压抑的状态，尚未觉醒；反之亦然。这就是为什么一旦两种戏剧有了交流的机会，欧洲戏剧家便从中国戏曲中获得灵感，布莱希特借以完善和阐述他“史诗戏剧”的理论，戈登·克雷格、阿尔托、格洛托夫斯基等戏剧家则借以强化他们从戏剧中放逐文学的主张与实践；而中国戏曲也把在《西厢记》中偶然实现了的欧洲戏剧的美学理想当成了自觉的追求，开始了现代化的进程。因此，《西厢记》同时实现了东、西方不同戏剧体系的不同美学理想，既是一个偶然，也有其必然性。这个必然性，在古典戏曲终结以后，显现出特别重大的意义，它预示了中国戏曲新发展的可能与方向。

论“怀疑”的剧本与中文版演出^①

吕效平

《怀疑》是去年百老汇上演的一部美国戏剧。它的编剧是曾以《月色撩人》(“Moonstruck”)获得过“奥斯卡最佳编剧奖”的约翰·P·尚利(John Patrick Shanley)。据该剧的中文译者胡开奇先生介绍,“《怀疑》自去年11月份在纽约外百老汇的曼哈顿戏剧总会上演后,观众如潮。今年3月,《怀疑》转入百老汇,公演于西48街的沃尔特·科大剧院。到今年9月为止,该剧已获得了普利策和托尼最佳戏剧奖等24项大奖,观赏此剧的观众已超过20万人并7次刷新该剧院每周票房纪录”^②。

就在该剧于美国上演的当年,中国国家话剧院也把这部戏搬上了舞台。我有幸在上海戏剧学院庆祝建院60周年的时候看到了由汪遵熹先生执导的这个中文版演出。

我的总体印象是:决定这部戏成功的某些重要东西,正是中国戏坛当今所缺乏的。

① 发表于《艺术百家》2006年第2期。
② 胡开奇《怀疑与信仰——约翰·P·尚利的新作〈怀疑〉》,《新剧本》杂志2005年第6期。

亚里斯多德和黑格尔都把戏剧当作“诗”，即文学的一个门类。他们的戏剧理论的核心，就是试图描述当文学进入剧场由演员来表演的时候，它的文体发生了那些变化；所有这些变化在他们看来，仍然是属于诉诸观念的文学内部的事情。现代戏剧理论家马丁·艾斯林却说：“戏剧之所以成为戏剧，恰好是由于除语言以外那一组成部分……”^①“除语言以外那一组成部分”系指诉诸感官的剧场艺术。马丁·艾斯林的意见代表了上世纪西方戏剧剧场意识的觉醒。法国戏剧家安托南·阿尔托就说：“我知道，就澄清性格，讲述人物的思想，阐明清楚准确的意识状态而言，动作与姿态的语言、舞蹈、音乐是比不上话语语言的，但是谁说戏剧生来是为了澄清性格，是为了解决人的、感情的、眼前的、心理的种种冲突——正如我们当代戏剧所充斥的那样——呢？”^②他主张戏剧脱离文学，以剧场性为其本质。

戏剧必须表演于剧场，这是没有问题的。但是，戏剧的本质究竟是文学的一般本质经剧场的熔炉熔炼以后而呈现的特殊性呢，还是如格洛托夫斯基所说，以“演员的个人表演技术”为核心^③？就上世纪以来的潮流而言，主张戏剧的剧场本质的声音似乎更响一些。中国的本土戏剧，“光宣之际……益无文学之事矣”^④。西方的戏剧之剧场本质论传到中国，经中国戏剧家心中民族感情的发酵，格外甚嚣尘上，诺贝尔文学奖得主高行健做了一点摆脱文学的戏剧实验后，居然很不佩服荒诞派戏剧，其理由就是“这种反戏剧的努力往往还是落进语言游戏的

① 马丁·艾斯林《戏剧剖析》，第6页，中国戏剧出版社1981年版。

② 安托南·阿尔托《演出与形而上学》，《残酷戏剧——戏剧及其重影》，第36页，中国戏剧出版社1993年版。

③ 耶日·格洛托夫斯基《迈向质朴戏剧》，《迈向质朴戏剧》，第5页，中国戏剧出版社1984年版。

④ 吴梅《中国戏曲概论》，《吴梅戏曲论文集》，第166页，中国戏剧出版社1983年版。

巢穴里去了，同戏剧艺术的关系较小，更多是文学上的事情”^①。人类最常犯的一个错误，就是往往夸大了自己时代和自己地方（区域、民族）的东西，而看轻了人类之所以作为人类的更为永恒的东西。

不久前我在看了江苏演艺学院的同学们表演的苏联戏剧《青春禁忌游戏》后写道：“我甚至这样想：有没有一个坚持认为戏剧的本质是其剧场性的人，在看完了《青春禁忌游戏》之后，会不怀疑自己的戏剧观。……戏剧虽然可以是一种感官的娱乐，但是，像《青春禁忌游戏》这样的戏却是一种精神的探险。娱乐刺激我们的感官，重复我们在生活中早已接受和熟悉了的东西，传统京剧和好莱坞的商业电影都借重我们既定的伦理情感，以声色之乐刺激我们的感官，而精神的冒险却要引导我们重新审视自己的生活，发现足以使人震撼的新东西。”美国的《怀疑》像苏联的《青春禁忌游戏》一样，再一次证实了：戏剧要想深入人的精神领域探险，必须坚持其文学性的品格。

《怀疑》的戏剧技巧是高超的。我所说的这个技巧并不是文学的一般技巧，而恰恰是剧场要求于戏剧的特殊技巧。就这部杰出的戏剧而言，这些戏剧文学的技巧构成了它的本质，而舞台艺术的任何出色花招，不过是这些本质的五彩缤纷的影子而已。

我将说到戏剧的两个古老话题：悬念与冲突。

从戏剧技巧上说，《怀疑》的最大创新与成就，是它从开局便设置了一个悬念，在戏剧进展的过程中，这个悬念越来越强烈，强烈得坐在剧场的观众没有一个人会不去猜测它的谜底——但这还不是创新，所有古典型戏剧的杰作都会做到这一点，它的创新在于——直到戏剧结束，这个悬念仍然没有解开，而且仍然保持着它的烈度。观众必然地会和他人，或者和自己

^① 高行健《对一种现代戏剧的追求》，第83页，中国戏剧出版社1988年版。

展开讨论：事情的真相究竟是怎样的？智慧的观众最终会想明白：这个秘密永远不会有一个人知晓。但，他并不能因此而释然，这个问题非常可能陪伴他终身，时时会在他生活的某一个瞬间冒出来，引起他深心的叹息。

《怀疑》另一个使用得非常好的技巧是戏剧的冲突。古典型戏剧的冲突，往往是外部动作的，例如俄狄浦斯对命运的逃避以及被命运的愚弄，例如伊阿古的阴谋，奥瑟罗的怀疑、侦查与凶杀。现代戏剧的最大特征是走向心灵，连冲突也是心灵化的。像《青春禁忌游戏》一样，《怀疑》的冲突也不借助什么外部的事件与动作，而是人与人心灵的较量和格斗。这种冲突，往往比古典型的戏剧冲突更具张力。

《怀疑》有四个人物。

年长的修女阿洛西斯，一所教会学校的校长。她忠于教会的原则，严格地训导学校的老师，监管她的学生；她不赞成老师在历史教学中投入感情，她认为世俗的人物都是不值得钦佩的，应该从宗教领域寻找人格的榜样；她反对学生学习绘画、音乐这些艺术课程，认为这些课程有害无益，她反对在圣诞晚会上唱世俗的歌曲，恨恨地把一个在晚会上涂了口红的女孩子称为“小妖精”；她甚至厌恶人们在咖啡里放糖，厌恶人们放弃蘸水笔而使用圆珠笔……有一天，她心里产生了一个可怕的怀疑。戏剧便是从她的怀疑开始的……

年轻的詹姆斯修女，才 20 岁，是这所学校的老师。她单纯而快乐，热爱历史，热爱艺术，爱她的学生和职业。但她的校长不喜欢她小鸟般的快乐，训导她不要在生活里表演；要她做一个严厉的道德监护人管教自己的学生，她感到被剥夺了作为老师的快乐；她的校长还要她放弃自己的单纯，代之以“刚强”，要她“忘记自己而研究别人”，以免受骗。尤其是校长那可怕的怀疑深深地困扰折磨着她……

年富力强的弗林神父，学校的兼任老师，热情而幽默。他

致力于改变教会的形象，希望能使其更贴近世俗生活，他主张在宗教活动中反映当地的社区特征，例如带孩子们唱流行歌，吃冰激凌，希望“孩子们和家长们把我们看成是家庭的成员而不是罗马的使者”。但是，他被怀疑犯下了一桩可怕的罪行……

穆勒女士，学校唯一的一个黑人孩子唐纳的母亲，经济状况和受教育状况应该都不好，但是非常刚强，有主见。

戏剧开头部分通过弗林神父的布道、上体育课和两个修女的对话，交代了人物，展示了他们的表面性格，更重要的是设置了核心悬念：詹姆斯修女在校长的训导下，失去了心灵的宁静，她无意中说出黑人孩子唐纳被弗林神父单独带到寓所，堂纳回到教室后显得恐惧，她还闻到了他口中的酒味。阿洛西斯心中升起了一个可怕的怀疑，她说：“我不在乎我错，但我怀疑我会错。”虽然弗林神父在教会的地位比她高，虽然他与教会主持的密切关系使她意识到向上级举报是徒劳的，她还是决定要证实已经产生的怀疑。

戏剧的开头主要是交代性格和设置将贯穿全剧的悬念。这种交代性的场面最可能使观众失去兴趣。为了保持剧场的兴趣，尚利的做法是迅速地开始描写冲突，在冲突中完成性格和核心悬念的交代。就像汽车里小小的电动机启动了动力引擎一样，尚利用一个次要的冲突启动了全局性的冲突。这个次要的冲突就建立在阿洛西斯修女和詹姆斯修女的性格差异之上。她们的冲突不仅使戏剧一开始便产生了张力，而且，它还深化了阿洛西斯修女与弗林神父冲突所揭示的主题。

阿洛西斯修女借口商量安排圣诞晚会，把弗林神父叫到自己的办公室里，和他进行了一场剑拔弩张的心灵较量。她故意提到了黑孩子唐纳，然后步步紧逼：你把唐纳单独带到自己的寓所了吗？他回到教室后情绪反常！在神父寓所发生了什么？！从你那儿回来他满嘴酒气！

弗林神父只能被动地防守着：“我反对你说话的口气。”

阿洛西斯修女有力地反击道：“我要谈的是事实而不是口气！”

这一次冲突最精彩的地方甚至并不在其十足的张力，而在它出人意料的突变：弗林神父开始请求阿洛西斯修女：“你可以放过这事么？”“你本该放过这事的。”他得到的回答是“决不可能！”阿洛西斯眼看就要获胜了，悬念马上就会见底了。但是，形势却急转直下，获胜的是弗林神父。他不但从阿洛西斯咄咄逼人的追问中轻松脱身，而且牢牢地占据了道德的上风。弗林神父这样道出了事情的“真相”：唐纳在担任圣坛侍童时偷喝祭酒，被神父发现后痛哭流涕地请求不要撤去他的圣坛侍童，这个位置对一个缺少价值感的黑人孩子来说太重要了！神父答应他，如果没有别人知道这件事，他将继续担任侍童。善良的詹姆斯如释重负。弗林神父请求阿洛西斯放过孩子，遭到了断然拒绝。阿洛西斯的疑团没有解开，怀疑在她心中燃烧得更炽烈了，但这时她已经失去了剧场观众的道德支持。

紧接着的一场心灵交锋是在阿洛西斯修女和唐纳的母亲穆勒女士之间展开的。

阿洛西斯修女并不甘心，她请来唐纳的母亲，希望从她那儿证实自己的怀疑。但这位穆勒女士的态度再一次出人意料。她对阿洛西斯所暗示的可怕的事情并不介意，她强硬地警告修女，她不能因为卷入她与神父的争斗而耽误了儿子的学业，她对儿子的才华寄予很大的期望。她指责阿洛西斯修女不肯放过一件本来可以不予理睬的猜疑是“对生活了解太少”。她说：“（唐纳）父亲不喜欢他。来到这儿，同学不喜欢他。只有一个男人对他好。这位神父。他向我儿子伸出了手……我不在乎原因。我儿子需要一个人关心他，鼓励他，指点他。”最关键的是，她透露出儿子的性取向不正常。

阿洛西斯修女与弗林神父的决战是全剧的高潮。修女深

陷在怀疑的泥潭里，无法排除，更无法证实，她已陷入了绝境。但她对信念的固执是疯狂的，为了固守信念，她甚至“会跨出教会大门。即使那大门在我身后关闭！……哪怕我被罚入地狱！”她在绝境中采取了致命的反击。她违背基督教戒律，撒了一个谎。她告诉弗林神父，她向他上一个工作的教区修女做了调查，证实了他有前科。情势又一次出乎意料地逆转了。弗林神父讨饶了：“你能否以上帝之爱行事？我的生命在这儿……我将自身置于你的手中。”

“我不要你！”阿洛西斯修女回答。

弗林神父仿佛不再辩解事情之有否发生，他只辩解说：“我没有任何过错。我非常关心那孩子”；“那孩子需要一个朋友”！

“你是一个骗子！”阿洛西斯修女回答说。她要求神父请求调离这个教区。她告诉神父，如果他立刻向主教提出辞职请求，她将不再追究。“你可以用这个电话，如果你愿意”，修女威胁说，然后以胜利者的姿态离开了办公室。

弗林神父拿起了电话……

阿洛西斯修女的怀疑被证实了吗？戏剧的悬念解决了吗？没有。在尾声里，阿洛西斯修女告诉詹姆斯修女，弗林神父离开了学校，但这是一次晋升。

二

《怀疑》是一部编剧技巧很高的戏剧，是一部由悬念和精神的格斗提供了足够张力的戏剧。凭借它的技巧和张力，能够吸引观众屏住呼吸，把兴趣一直保持到演员谢幕。

《怀疑》还是一部非常深刻的戏剧，走出剧场，观众会久久地思考它，讨论它，即使过了很久，人们还会由于生活中的某些境遇想起它来，感悟到眼前发生的事情原来就是在这部戏剧里描写过的。

它使我想起了著名的日本电影《罗生门》。在我们坚信自

已真理在手的时代，我们认为《罗生门》不过是一场智力的游戏，我们费力地从剧中人的只言片语中寻找蛛丝马迹，相信只要有足够的智力就一定能够找出谁、为什么、怎样杀死了武士的真相。当我们迷茫的时候，当我们对这个世界不是很有把握的时候，我们才觉悟到，从《罗生门》里是根本找不到所谓事实真相的。弗林神父究竟对孩子做了什么是一个永远也无人知晓的秘密，一个永远也不能排除或者证实的怀疑。经过这件事情，单纯的詹姆斯修女成熟了，她明白了：“世间一切似乎都是不确定的。”《怀疑》十分明显地影射了美国对伊拉克的战争，伊拉克究竟有没有研制大规模杀伤性武器？萨达姆与基地组织究竟有没有联系？也许就是这样一个永远也不能排除、永远也不能证实的怀疑。

在诡谲的世界面前，人类的能力是非常有限的。我们追寻世界真相的信心和努力，既是喜剧性的，也是悲剧性的。

我相信，艺术是人的精神超越了自身的实践性世界，对自己在实践性世界中行为与境遇的观照。人的神性并不表现在对于世界真相的探索之中，而在于我们能够品尝出这种探索的悲剧性和喜剧性。戏剧艺术，就是站在阿波罗的高度，解读人类生活的悲剧性和喜剧性。在我看来，人类的悲剧性和喜剧性，主要地并不是由于我们相对于辽阔世界的渺小和相对于绵长历史的短暂，也不是由于我们与命运搏斗时的卑微无助，而主要是由于我们自身的荒谬。

阿洛西斯有最忠诚的信仰，但是恰恰由于她的忠诚，她走向了自己信仰的反面，她为自己的撒谎辩解说：“为了追查邪恶，我只能离上帝远了一步。”实际上，使她远离了上帝的不仅是她的触犯戒律，而且主要是她对教会的忠诚销蚀了她心中的爱。而基督教精神的核心，便是这个“爱”字。

弗林神父是否骚扰了男童在剧本里是一个没有被证实的怀疑，它被处理成一个永远也无法排除和证实的怀疑。我倾向

于接受阿洛西斯修女的怀疑，痛苦的只是无法证实它。但弗林神父可能犯下的这种可怕的罪行却恰恰是由于爱，他比忠诚的阿洛西斯修女更接近于这个基督教精神的核心。为了体现基督之爱，不得不远离宗教的方式与原则，而接受和贴近世俗的生活，这也许是始终困扰教会的一个难题。《怀疑》实际上描写了双重的怀疑，浅层的怀疑属于阿洛西斯修女，她的怀疑其实是对教会的忠诚；弗林神父也是深有怀疑的。他在布道的时候说：

一艘货船沉入了大海，船上的海员都淹死了。只有一个水手活了下来。他用船上的几根圆木做了一个筏子，然后按照海上的规矩，他驾着筏子望着天空中的星座往家乡的方向漂流。他精疲力竭，睡着了。乌云滚动着遮住了天空。在随后的二十个夜晚，他在茫茫的大海上漂流，看不到星星。他相信自己漂流的方向但无法确定。日复一日，他由于发热口渴饥寒交迫而日益衰弱，他开始怀疑了。他选择的方向正确吗？他仍然漂流在去家乡的路上吗？或者他已可怕地迷失而注定在海上死去？无从知晓。那众星闪烁的指引——难道只是他在绝望中的想象吗？或者说他已见过神灵，现在只须执著于它而无需更多的安慰？这是他前路不明的海上航行中的困境。今天在教堂中的你们非常清楚我所描绘的这个信仰危机。我要对你们说：怀疑和坚信同样有着强大持久的凝聚力……

不难想象，弗林神父屈服于脆弱的人性所犯的罪恶使他产生了深重的孤独感，他通过自身以及他所服务的教众，看到教会在提高人性的方面所作的一切努力都是徒劳的——罪恶依

旧，战争依旧，虚伪和谎言依旧，贪婪和荒淫依旧……甚至肯尼迪总统刚刚被暗杀了。宗教能够把人类带往他的彼岸吗？他深心的怀疑格外加深了他的孤独感；他必须独自面对深心的怀疑，没有人能够帮助他。他的怀疑，是根植于一切宗教，乃至一切信仰之本质之中的怀疑，是宗教与信仰的另一面。只有在弗林神父这种怀疑的层面上，“怀疑和坚信同样有着强大持久的凝聚力”的命题才能成立。阿洛西斯修女的怀疑是不能承受这一命题的。

布什总统为了坚持他的民主价值观，最终走向了崇拜暴力，走到了他自己价值观的反面。或许，如果他能事先对他的民主价值观不那样自信和坚定，如果他像弗林神父一样对自己的信仰产生一些怀疑，他就不至于这样急吼吼地诉诸暴力了。反过来说，他的暴力，他使用最先进武器进行的屠杀，却出自于对民主价值观的捍卫、追求，或者不妨说，出自于“爱”。布什总统和他所发动的伊拉克战争，既是一场悲剧，也是一场喜剧。

谁说布什总统的悲剧和喜剧不是我们人类自古以来每一天都在个人生活和公众生活的大大小小的舞台上上演着的戏剧呢？

约翰·尚利把他自己的这部戏剧杰作称作“一则寓言”。

三

阿洛西斯修女是严厉的。怀疑和一定要证实怀疑的使命感把她折磨得近乎疯狂。我看的那场演出，她是由李野萍扮演的。李野萍把她的严厉、内心所受的折磨和她的几次歇斯底里表现得很到位。她在舞台上确已有一个鲜明的性格。

刘丹扮演的穆勒太太在着装、举止、语气、神态上表现了丰富的东西：她的社会阶层、她的受教育情况。这位黑人妇女来到教会学校校长的办公室，她的心情是惴惴不安的，她要面对地位高于她的人物，尤其是这个人决定着他儿子的未来，但是，

她是一位母亲，她保护儿子的意志是强悍的。她像一头母兽，仔细地观察着对手，绷紧了全身的神经，随时准备咆哮、搏斗。所有这些，刘丹表现得都很好。和穆勒太太的社会地位和受教育状态形成对照的是她的明智，她明确地知道自己需要什么，能够清醒地辨别利害，不轻易被道德问题所困扰，她不介意弗林神父为什么关爱他的孩子——“这男人有没有原因呢？有的。所有的人都有他们的原因，你也有你的原因。但我会问这男人为什么善待我儿子吗？不会。我不在乎原因”——这也许就是美国式的实用主义。阿洛西斯被怀疑折磨着，弗林被怀疑折磨着，单纯的詹姆斯也被卷入了这种怀疑，只有穆勒太太心中没有怀疑，因为，她除了生活中的现实目标之外，不曾有形而上的坚信。

大约在两年前，我看完上海戏剧学院学生和美国学生同台演出的《神仙与好女人》后，在我的 Blog 上这样评价万茜的表演：“这是一位魅力十足的演员。她唱流行歌曲，唱美声，表演《三岔口》与《卧虎藏龙》般的武打，举手投足皆为舞，还有声情并茂的表演……可以设想，这出戏也许可以不用这位叫万茜的同学，但必须有一位同样魅力四射的演员才能收到这样的剧场效果。对于这样一出不以文学取胜的戏来说，沈黛的表演者的魅力是十分关键的。在看了万茜的表演之后，我产生了一点好奇心：她能不能同样出色地演好一部斯坦尼斯拉夫斯基风格的戏呢？如果一个学生不仅能够有像戏曲演员、歌舞演员一样好的形体训练，又能够有现实主义体验（这毕竟是话剧表演的根基）的杰出训练，那真是上海戏剧学院的极大成功。”万茜扮演的詹姆斯修女回答了我两年前提出的问题：她也能够胜任扮演具有现实主义性格内容的角色。詹姆斯修女在戏剧开场时的快乐和到尾声时的忧郁之间的差异，被清晰地表达出来了。

在这台表演风格写实的戏剧里，万茜是敏锐而活跃的，她表现了詹姆斯修女被怀疑困扰后的愁闷，但给人印象更深的，

是她所表现的快乐、惊愕、委屈,以及从爆发出来的反叛到乖乖服从的迅速过渡,所有这些使得詹姆斯这位少女在台上显得非常鲜活。在阿洛西斯与弗林第一次交锋的那一场戏里,詹姆斯被留在现场作为见证人,处于两个交战的成人之间,她所受到的震颤被准确而细致地表现了出来。阿洛西斯厌恶弗林喝茶时用糖,出于礼貌也许是试探,她问道:“詹姆斯修女,你爱糖吗?”詹姆斯吓坏了,急切地声明:“我不碰的!”她立刻意识到这样回答可能会伤害到弗林神父,于是转向他解释:“并不是用糖不好。”弗林神父建议在圣诞晚会时唱世俗歌曲,詹姆斯高兴极了,忘记了这场谈话的真实目的,尽情地唱着世俗的歌曲跳起舞来。她随即觉察到阿洛西斯的严厉,马上从她的快乐中跌落出来。詹姆斯是善良的,她看不得人受到折磨。当弗林决定结束谈话离开阿洛西斯的办公室时,詹姆斯松了一口气,她立刻快乐地说:“再见,神父。”神父没有走成,他请求阿洛西斯放过这件事情遭到了拒绝,詹姆斯忍不住说:“不着急,神父。你要再来点茶吗?”弗林使自己解脱以后,詹姆斯如释重负,喜不自禁,快乐地叹道:“哦,真是一个解脱!……感谢上帝!”

刘小锋在舞台上扮演的弗林神父和我在读剧本时感觉到的人物有比较大的差距。我觉得,舞台上的弗林太坚定了,他对于孤独的恐惧,他的挥之不去的怀疑没有被表演出来。不应当把弗林表现成一个无辜的人,一个忠实的充满爱心的基督徒;也不应当把他表现成一个恶棍,有足够的精神力量伪装自己。而应当把他表现成一个被自己的罪恶深深地折磨着的人,这个人对基督教的信念产生了深刻的怀疑,但是他无法抛弃自己的信念从而摆脱他的怀疑,因为他的怀疑的出发点和基督创立宗教的出发点是共同的,这就是对人类深切的哀怜、忧虑和爱。

论中国话剧舞台美术的成熟与变异

马俊山

中国话剧的舞台美术是在“演剧职业化”(1933—1947)运动中成熟起来的。在此期间,以上海和重庆的职业化、正规化的大剧场演出为支点,舞台美术工作者克服重重困难,完成了从技术积累到艺术创造的飞跃,形成了中国化的写实主义主流形态,并进行了某些“风格化”的实验。他们创造了中国话剧最早的一批舞台美术经典,自己也在创作实践中迅速成长起来,从而为后来话剧舞台美术的大发展奠定了基础。

一 从技术积累到艺术创造

走入大剧场,创造正规化、中国化的舞台艺术,是“演剧职业化”运动的重要内容。“中旅”虽然在职业化方面迈出了第一步,但却没把舞台艺术的正规化作为努力方向,坚持不懈地追求。唐槐秋先生标榜“艺术至上”,其真实用意是为了抵御政党和资本的侵袭,在政治和市场的夹击中求得一席独立之地,实际上很难做到这一点。一个纯粹的民办职业剧团,承受着巨大的政治压力,而又没有明确的担当精神,自觉不自觉地把卖艺糊口,改善生活当成了演剧的目的,便很难抵御市场的诱惑。

总观“中旅”公演的 80 多出戏，其中虽然也有《雷雨》（唐槐秋导）、《日出》（欧阳予倩导）那样不乏典范意义的演出，但毕竟是少数。“中旅”始终没有固定剧场，又频繁上演新剧目，所以绝大多数戏都是急就章，难免粗糙简陋，参差凑合，而且文明戏作风越来越严重。1944 年上半年是“中旅”的鼎盛时期，同时在丽华、美华、绿宝三剧场演了 20 多出戏，几天换一个。演员倒不过嘴来，台词记不全，大地位没走过，什么舞美设计、着装彩排更谈不到了，一切都靠“台上见”。“中旅”的台风带着浓重的文明戏作风：明星制，重表演，轻舞美。专业舞美大概只有一个洪正伦，根本无法应付繁复沉重的舞美工作。“中旅”在舞美上并没有留下多少值得后人称道的东西。李畅说，“中旅在剧目上、在舞台艺术上虽然不能说一无可取，但是它的成就比起一些倾向革命的剧团来，都是稍逊一筹的”^①。这个评价基本符合事实。

美术是话剧舞台艺术的重要组成部分，特别是写实的近代剧兴起以后，原来穿插在台词中间的大量环境描写被分离出来，置于每幕戏的开头，经过舞台美术的二度创作，成为戏剧艺术的一个新的部门——舞台美术（舞美，旧称舞台装置，装置），主要包括布景、灯光、道具、服装、化妆、音效等方面的内容。舞美是美术和戏剧的结合。它具有造型艺术的性质，能给观众以形色视听之美，但它又是舞台艺术的一部分，主要任务是为表演提供一个具体的物质环境，并跟剧情一起营造出某种戏剧情调。音响和效果虽然不属于舞台美术范畴，但其艺术功能却跟舞美相近，所以我把它们放在一起论述。

在舞台艺术的各个部门中，舞美是限制最多的领域。除了剧本和导演以外，还有物质材料和技术手段的限制。由于旧中国制造业的落后，连戏剧油彩、节光器（变阻器）、聚光灯、大功

^① 李畅《中国近代话剧舞台美术片谈》，中国艺术研究院话剧研究所编《中国话剧史料集》（1），第 282 页，文化艺术出版社 1987 年版。

率的白炽灯都须依赖进口，价格昂贵，而且不容易买到。当然，这也和舞美在中国历史短暂有关。因为传统戏没有布景，所以与之有关的材料制造业自然也就发展不起来。而戏剧艺术发达的欧美国家，以及比中国早些时候引进话剧的日本，都有专门商店经营舞美材料，按剧团的要求（设计图）加工或出租舞台装置。春柳社在日本演戏的服装和道具就是从这些地方租赁的，所以才弄得牛头不对马嘴。到了抗战期间，物资更匮乏，演剧只好因陋就简，再好的创意也难以实现，这不能不影响到话剧舞台美术的实际水平。

其次是剧场的限制。旧中国没有一家话剧专业剧场，所有剧团都是临时租用电影院或戏院演出的，不但成本高，而且舞台空间普遍狭小，不适应近代话剧舞美设计的要求。由于各个剧团都以新剧目为主，实行连演制，频繁换戏，一般不画设计图，更不做模型，只有效果图，制作普遍比较粗糙。再加上装台时间紧，没有彩排时间，只能演出以后再行调整。特别是幻觉型舞台观占绝对统治地位，导演思想比较单一，这也从一个方面限制了舞台美术的发展。诗化、寓意、象征和抽象性的舞美设计，直到抗战后期，才半是无奈半是有意地出现于沪渝两地的剧坛上。客观地说，在话剧艺术各方面的发展中，舞台美术一直比较落后。如果和国外相比，这种落后就更加明显。但是，我们决不能低估话剧舞美的意义，更不应忘却那些置身幕后的舞美工作者^①，毕竟通过他们的艰辛努力，为话剧表演艺术提供了一个生活化的场景，并进行了一些风格化的实验，为后来的大发展积累了宝贵的人才和经验。

话剧舞台艺术的正规化，是从 1935 年上海业余剧人协会演大戏开始的，舞台美术的大发展亦由此而起步，大方向是把外

^① 抗战后期，大后方的舞美工作者以“第五纵队”为代表。“第五纵队”最初只有五个人，即姚宗汉、张尧（垚）、章超群、苏丹、金乃华，后来加入的人很多，形成一个朝气蓬勃的创作群体。上海可以“孙家班”的四个人为代表，成员都姓孙，艺名为古巴、丁辰、左拉、孙樟。

来的技术手段和写实精神，逐步同本土的演剧内容结合起来，为演出提供一个具有独特审美意蕴的物质环境。但这并不是说，以前演戏全不考虑布景、灯光、道具，以及服装、化妆、音响、效果等因素。其实，中国话剧从诞生之日起，就和写实性的舞台美术联系到了一起。这从春柳社《茶花女》(1907)、《黑奴吁天录》(1907)、《画家与其妹》(1907)、《热血》(1909)的剧照上，可以得以印证。很明显，《茶花女》、《画家与其妹》，除大小道具外，外景都画在软幕上，内景则用租借来的几个现成的硬片组合而成，接合部的图饰明显错位，布景塞满了整个舞台空间^①：南开新剧团早期的剧目，如《华娥传》(1912)、《新少年》(1913)、《恩怨缘》(1914)、《一元钱》(1915)、《一念差》(1917)、《新村正》(1918)等，则基本不用硬片，内外景一律画在软幕上，中部开有出入的门户，效果很像是18—19世纪欧洲舞台上的画景体系^②。

据欧阳予倩回忆说，当年春柳社演《黑奴吁天录》时，“布景、服装、化装是不是完全合乎南北美战争以前美国人的生活实际情况，我们没有加以考据”。“可能那时候我们认为戏主要是求其情节动人，演得动人，布景、服装、化妆方面只要大体过得去就行了”^③，所以，维多利亚时代的女装，19世纪的男装，可以跟莫里哀时代的假发混合在一出戏里；黑奴都长发披肩，女性脸上竟然搽着厚厚一层白粉。这说明春柳社的布景和服装好像是写实的，生活化的，但是由于缺乏考据，所以跟戏剧内容仍然是两张皮，貌合而神离，在中国人眼里也许像外国人，但在外国人看来大概就莫名其妙，不知所以了。新剧在上海登陆以后，很快走上了商业化、幕表制的道路，频繁地换戏，再加跑码

^① 剧照见欧阳予倩《自我演戏以来》，中国戏剧出版社1959年版；及《中国话剧运动50年史料集》第1、2集，中国戏剧出版社1958、1959年版。

^② 剧照见夏家善、崔国良等编《南开话剧运动史料》第1、2集，南开大学出版社1984、1993年版。

^③ 欧阳予倩《自我演戏以来》，第163页，中国戏剧出版社1959年版。

头演出，剧团只能靠演员和表演生存，创作和舞美自然而然就被忽略了。因而，后期文明戏演出多使用值班布景，一般只用平光，至于所谓的“机关布景戏”则又等而下之，舞台装置跟剧情脱离，完全变成了炫人耳目的“道具”。

由于中国话剧一开始引进的就是西方 19 世纪以来的佳构剧及近代剧模式，剧情多在室内展开，很少用外景，故目前还没发现文明戏有采用多点透视，以天幕来增加视觉深度的剧照。又因为，客厅剧的有限空间与戏剧角色有着先天的一致性，所以中国话剧的舞台美术虽然也是从画景开始的，但却基本没有出现过西方文艺复兴和古典主义时代那种在平面上画出外景的深度空间，却常常在视觉效果上陷入与表演不协调的状态^①。文明戏的舞台美术，虽然在服装、道具上还缺乏近代剧所必需的那种严格的考据精神，但它毕竟给观众带来了一种模拟现实空间结构与色彩的视觉形象，为后来的发展奠定了第一块基石。因为这种布景，费用低，制作方便，比较适合业余演剧，所以早期爱美剧，大多仍然沿袭文明戏的舞台装置方式。1920 年，汪优游跟夏月润兄弟合作排演《华伦夫人之职业》，就现存剧照来看，起码第四幕律师事务所的室内景，就是画在软布上的。南开新剧团直到 1935 年重排《财狂》，1937 年重排《少奶奶的扇子》，用的还是软幕画景。

爱美剧远比文明戏重视舞台美术。它在舞美上的成绩，主要是技术手段有所提高。这种提高是在演剧实践中，不断积累起来的。首先值得一提的是，1924 年洪深为戏剧协社导演《少奶奶的扇子》，第一次根据戏剧情境的需要，制作了成套的硬片

^① 只能说大致如此。例外总是有的，比如 1914 年，春柳社演出改译的《不如归》，软幕上绘画的风景明显与人物不成比例，很有些像是现在小县城照相馆所有的那种画幕。剧照见黄爱华《中国早期话剧与日本》，岳麓书社 2001 年版。解放前，大上海的照相馆一直是用画景制造视觉深度，为人物（顾客）提供背景服务的。而且，话剧最优秀的舞台美术家，亦不乏出自照相馆者，贺孟斧堪称其代表。戏剧协社的布景主任张云乔，也曾长期在照相馆工作。

内景，门窗和屋顶做成了立体，并第一次使用灯光表现时间变化，“化装、服装和表演都达到了当时的最高水平”^①，为话剧的写实性舞美提供了第一个范本。

20世纪30年代，是话剧舞台美术快速成长的时期，也是不同手法、风格的实验期。首先是现实主义舞台美术逐步走向完善和成熟。1930年，上海艺术剧社排演《西线无战事》（根据【德】雷马克同名小说改编），在舞美上更具创意。为使观众了解戏的背景，开幕前先放了一段从外国电影上剪下来的欧战影片；因换景太频而使用了日式转台和不落幕而以灯光“暗转”的形式，工科出身的夏衍因此还试制了盐水节电器。从剧照上看，圆光的使用在话剧舞台上大概也是第一次。有了它，导演就获得了更自由地调动观众注意力的造型手段。同年，北大艺术学院戏剧系组织的“北平小剧场”，公演【爱尔兰】葛里高利夫人的《月亮上升》，二年级学生贺孟斧负责舞美工作。贺孟斧第一次在话剧舞台上使用了天幕，上面彩云飘动，月亮缓缓上升，舞台灯光用水节电器控制，也有了明暗变化。据贺孟斧的同学刘静沅回忆，此剧的舞台装置曾轰动一时，“梅兰芳先生还特地上台参观”^②。

1933年，上海戏剧协社经过周密的准备，在法租界公演【苏】特烈季亚科夫的《怒吼吧，中国》，创下了话剧舞台美术史上的一系列新纪录。这是个群戏，“全剧使用的演职员有100人

① 应云卫《回忆上海戏剧协社》，田汉等主编《中国话剧运动50年史料集》（2），第3页，中国戏剧出版社1959年版。

② 刘静沅《国立北京艺术专门学校戏剧系及北平大学艺术学院戏剧系综述》，阎折梧编《中国现代话剧教育史稿》，第45页，华东师范大学出版社1986年版。《章泯年谱》的作者江韵辉认为，“中国话剧舞台上初次出现天幕、月亮、乐队伴奏”等新鲜事物，是在20世纪30年代中期“业余”演大戏的时候。这个说法不够准确。也许乐队伴奏是第一次出现，而月亮、天幕之类则早得多。刘静沅是贺孟斧的师兄，曾跟贺一起主持过该校学生会的工作，故刘说比较可靠。至于演大戏时的天幕、月亮之类到底是借用了电影手法，还是贺孟斧再次运用了舞台剧《月亮上升》中的经验，待考。但有一点可以确定，就是早在1930年，话剧舞美工作者就掌握了有关的技术。江说见《章泯戏剧选》第620页，中国戏剧出版社1987年版。

左右”，场面宏大，调度困难，为此，导演应云卫破天荒地事先写下了完整的导演计划，无论就他本人而言，还是对话剧导演史来说，这都是非同寻常的。全剧 9 场 5 个景，需要反复转换，演出者采用了暗转“抢景”的办法，把各场戏连成一体。还使用了 10 只聚光灯，3 个节光器调节明暗，较好地表现了剧情发展的时间过程。

从 1935 年开始到抗战爆发，为了突破左翼戏剧的局限，建立正规的剧场艺术，章泯、贺孟斧、沈西苓等，为“业余”——“业实”导演了一系列外国大戏，以及少量的本土创作剧目。其中有《娜拉》、《大雷雨》、《罗密欧与朱丽叶》、《武则天》、《金田村》（《太平天国》第一部）等。在舞美设计中，徐渠、钟敬之、赵明、池宁等，运用了多点透视方法，并适当融入立体派的空间处理技巧，大大扩张了舞台时空的艺术表现力。如徐渠设计的《大雷雨》、《罗密欧与朱丽叶》，从剧照看，空间的分割组织就没有局限于一个平面，而是使用了斜面（路）、平台（阳台）等手段，使空间更具包容力，更富于弹性，动作获得更多的支点。特别是章泯在导演《娜拉》、《罗密欧与朱丽叶》、《大雷雨》三剧时，对舞台艺术提出了崭新的要求：一、按原作直译演出，不做改编；二、演员须体验角色，把握贯穿动作，并找到适当的表现形式；三、舞美要据史设计，不得违背历史的真实。这几出戏的舞美设计，曾参考了一些画报和历史文献，经过比较详尽的考据，力求再现历史的风貌。另外，这几部戏的导演和舞美家，不少来自电影界，如史东山、沈西苓、贺孟斧、汪洋等，因而把一些电影的布景和化装技术也带进了话剧，大大提高了话剧舞美的艺术表现力。如用纸浆、麻线等材料造型，服饰用碎花布剪贴再加毛线堆塑等等，都是当时电影常用的方法。“业余”和“业实”把话剧的舞台美术推向一个新的高度。后来有评论说：

战前业余实验剧团在卡尔登演出的时候，可以说

是装置最“出风头”的时代，如《武则天》，如《太平天国》。幕布揭起，静静的布景，先是一个满堂彩。从掌声上来说，也许后来装置是没有从前那么精致，不过那时候的观众到底是第一代的观众，他们从来没有看见过绷紧的天幕，三夹板制成的全堂硬片子，加上卡尔登的优秀舞台条件和“业实”的出神入化的灯光，很可能叫初看话剧的人口张目瞪情不自禁，拍起手来。^①

“业余”——“业实”的舞台美术，标志着现实主义舞台美术开始步入成熟时期，基本做到了服从整体，据史设计，“利用那不自然的、有限的、框架式拱形舞台的空间，来给观众造成自然空间的幻觉”^②。当时，南京中国舞台协会公演的《械斗》、《复活》，以及国立剧校的《黑地狱》，上海戏剧工作社的《日出》等，在舞美设计上大体也都达到了这个水准。

实际上，“业余”——“业实”和春柳在舞台美术上的差距，主要倒不在于技术手段的高下巧拙，而在于春柳演剧，仍不脱传统戏情节至上的观念，没把角色跟舞美统一起来，舞美自舞美，表演自表演，舞美游离于表演和剧情之外。现实主义舞台美术的成熟，是和导演的成熟，以及舞台艺术整体化的观念分不开的。文明戏既没有导演，也不追求整体，而“动人”的办法多多，又何必走这劳民伤财的幻觉之路，所以舞美在后期文明戏当中就成了可有可无，游离于剧情之外的东西。“业余”——“业实”在演大戏实践中，彻底肃清了文明戏偏重情节演作，忽视舞台美术的弊端，在审美方式上和传统戏划清了界线。

其次，不同风格的舞台美术实验也在 20 世纪 30 年代出现了一个不大不小的高潮。王瑞麟在山东、陈大悲在上海都进行

① 康心《话剧装置与装置家》，《杂志》第 14 卷第 4 期，1945 年 1 月。

② [英]J. L. 斯泰恩《现代戏剧的理论与实践》(1)，第 23 页，中国戏剧出版社 1986 年版。

过一些尝试,但收效甚微,意义不大。最重要的实验是在河北定县农村进行的。1932年初,熊佛西先生带领原戏剧系的部分师生陈治策、张鸣歧、杨村彬等,应平教会干事长晏阳初之邀,在河北定县进行了将近5年的农民戏剧实验。他们组织农民剧团,建立露天剧场,进行“新式演出法”的实验,取得了令人瞩目的成绩。抗战爆发前夕,熊、杨等出版《农村戏剧大众化之实验》,对此进行了全面总结。1941年末,王瑞麟在一篇文章中写道,“河北沦陷区精确的统计告诉我们说,定县的民众抗日武装比哪一县都好,这不能不算是抗战前定县农民戏剧所种下的种子所收的果实”^①。断语下得太简单,但多少还是印证了熊、杨实验所具有的社会启蒙意义。

定县农民戏剧实验以《王三》、《喇叭》、《鸟国》、《过渡》4剧最具代表性,其对话剧舞台艺术的贡献,突出表现在四个方面。一是建立“与大自然同化”的开放式舞台,推倒第四堵墙,“摒除用幕”,设法把观众纳入演剧过程。在演剧中,用“台上台下沟通式”、“观众包围演员式”、“演员包围观众式”和“流动式”等办法,“尽量排除观众与演员的心理上和身体上的隔阂”^②,使观众从直接参与中得到情感体验。二是受国外立体主义、结构主义舞美设计思想的启发,采用彩色积木块和木条搭建布景,线条分明,色彩艳丽,视觉形象生动,象征意味浓郁,而且拼装方便,可以重复使用,降低了演出费用。三是改变了灯光的传统用法。废幕以后,布景和时空切换就成了一个问题。“在这方面我们应用了灯光来解决。我们把灯光射向观众,则舞台全黑;把灯光回照舞台,则舞台全亮。这样灯光不仅用于照明、增浓及象征剧情,并可以代替前幕,表示幕的启闭。此外,根据我们的经验,灯光还可用于指导动作,即

① 王瑞麟《怎样发挥抗战戏剧工作的最高功能》,《戏剧岗位》第3卷第3、4期合刊,1941年11月。

② 杨村彬等《〈过渡〉演出特辑》,第9页,平教会出版部1936年版。

由舞台上用光扫射着台下，指导由观众中来的表演或于观众中的演员”^①。四是《鸟国》的布景、化装均采用了象征和寓意的手法，演员与观众同唱一首歌，情调热烈而神秘，这在现代话剧史上是极其罕见的。

熊佛西和杨村彬当时就很清楚其“新式演出法”的先锋性质。杨说，“新式演出法，是近 30 年来世界剧坛的一个共同的新动向。这动向可以说是复古的、原始的”^②。熊认为，从古到今，戏剧在经历了观演分离后，必将重归于统一，综合是大势所趋。为了使自己的实验更具合法性，他们宣称，“莱因哈特、梅伊哈特（即梅耶荷德——引者）等都是这新思想的先驱者”，这也是话剧在更高层次上向本土演剧传统的回归。因为传统的“会戏”形式，如旱船、龙灯之类，都是观演混合，极其开放的。“为了满足我们农民观众习惯上的传统看戏方式，我们产生了新式演出法”。“对于我们，新式演出法反是继承传统遗产的路径”^③。戏剧需要永恒的革命，“戏剧史是一部反叛与反动的历史”^④。熊、杨的“新式演出法”不啻也是一场革命，只可惜它来得太早，当近代剧尚未在城市中站稳脚跟，仍然生机勃勃，粗俗而又神圣的时候，就想革它的命，显然是不合时宜的。

当时《北洋画报》、《世界画报》、《大公报》、《东南日报》等，都对这种“新式演出法”进行过报导，真可谓图文并茂。但是，话剧界的反响却很平淡。原因何在呢？熊、杨等人的改良主义政治立场，很可能是一个重要方面，因为当时的激进青年更加钟情于反抗国民党统治的左翼话剧。更深刻的原因，我认为是熊、杨的这种使戏剧重返民间（实际是农民）的努力，背离了方

① 熊佛西《戏剧大众化之实验》，第 88 页，正中书局 1937 年版。

② 杨村彬《定县农民戏剧之实践》（1936），《导演艺术民族化求索集》，第 123 页，中国戏剧出版社 1991 年版。

③ 同上，第 124 页。

④ [英]J. L. 斯泰恩《现代戏剧的理论与实践》（1），第 1 页，中国戏剧出版社 1986 年版。

兴未艾的演剧职业化、正规化、市民化的历史大趋势，所以只能永远停留在实验状态，无法实现其回到民间，扎根民间的理想。就连它的创始人，1938年在成都搞过一场《儿童世界》的游行大“会”演以后，也不得不暂时收起“实验”，而转向职业化、正规化的剧场艺术。直到20世纪80年代后期，小剧场运动再次兴起，这种“新式演出法”中内含的先锋性、现代性，才再次受到人们的注意，并引以为奥援。这就是先行者的命运，历史的裁决总是姗姗来迟。

二 写实主义的成熟和“风格化”实验

在抗战后期的特殊历史境遇里，话剧舞台美术获得了空前的大发展。如果说，战前话剧舞台美术的成熟，主要是技术手段的成熟。那么，战争后期，由于民族认同向文化层面深入，舞美创作也就更加注重营造中国化的情调。经过跟本土生活及观众的反复碰撞磨合，话剧舞台美术走向全面成熟，并逐步形成了鲜明的中国化特点。话剧舞美完成了从洋到土，从技术向审美的迁移。

首先是现实主义舞美在30年代的基础上，继续朝真实、多样、美观的方向发展。【美】布罗凯特曾说过，舞台艺术中“真正的写实主义仍有待于融合背景和行动为一体的剧本之出现”^①。这句话起码包含着两重意思：一、剧本是舞台艺术的基础，二、真正的现实主义，必须将舞美与表演融为一体。话剧中大型的现实主义作品，是1934年出现的。李畅说，《雷雨》“在舞台美术方面，剧作家有详尽的描写，不论在布景、灯光、道具、服装以及时代气氛方面，曹禺都等于在剧本中写了一部布景教科书，并通过它教育了导演和设计者，使他们走向现实主义”^②。实际

① [美]O.G.布罗凯特《世界戏剧艺术欣赏》，第331页，中国戏剧出版社1987年版。

② 李畅《中国近代话剧舞台美术片谈》，中国艺术研究院话剧研究所编《中国话剧史料集》(1)，第282页，文化艺术出版社1987年版。

上,曾经起过这种规范和引导作用的不只曹禺一个人,也不只《雷雨》一个戏。这个判断,同样适用于整个演剧职业化期间的所有现实主义作家和作品。如夏衍《上海屋檐下》,宋之的《雾重庆》、阳翰笙《天国春秋》、陈白尘《升官图》,吴祖光《风雪夜归人》、师陀《大马戏团》、柯灵《夜店》等,都曾给话剧的舞美设计,提供了大量创作灵感,没有这些作品的支撑,便很难谈到现实主义舞台美术的成熟与规范。

据史设计是现实主义舞美的灵魂。当年斯坦尼斯拉夫斯基(斯坦尼)排演易卜生的作品,为了逼真起见,曾从挪威进口了19世纪的全套家具。洪深到昆明为“新中国”导演《草莽英雄》之前,曾详细研究考订过天地会、青红帮的历史、礼仪、服装、帮规等等,事先竟然写出了一部学术专著《青红帮考》,在民盟的《观察》上连载。据此,他把原剧第三幕作暗场处理的天地会盟誓抗清保路的“开香堂”仪式,处理成明场戏,既渲染了该剧雄沉悲壮的情调,又巧妙地摒除了场外特务流氓的寻衅滋扰。可能这是一个极端的例证。不过,整个抗战后期的舞美设计,特别是现实剧,真实可考仍然是一个基本原则。由于剧本风格不同,舞台空间各异,投资多寡有别,所以,同样是写实,就有了两种艺术选择。

一种是严格摹写自然的设计,如《蜕变》(姚宗汉)、《北京人》(李恩杰)、《草莽英雄》(任德耀)、《大马戏团》(丁辰)、《夜店》(丁辰)等。总的特点是舞台的空间形态、色彩、线条尽量向实际景物靠拢,以生活本身的质感和情调打动观众。如《大马戏团》。全剧虽然只有一景,丁辰却把一个马戏团的家当,包括圆形的大棚,五彩斑斓的三角旗,各种演出道具,黄牛(真)和大象(假)等等,差点儿都给搬上舞台。仅这一堂景,就把马戏团特有的那种杂乱、热闹、生动的气氛,渲染得淋漓尽致。它对观众视觉的震撼,是非常强烈的。

初夜的献演，拥挤的池座，雄壮的前奏曲，幕布拉上，拉上，已经拉到十二尺了。可是再拉上，整整的十八尺！舞台的高度大了一半，高高地搭着马戏团的大棚，真是“大”马戏团，观众在瞪着它，有人说：平常看戏只看一分钟的布景，那天足足地看了五分钟。

再仔细看，红白蓝三色的侧幕色彩真够浓厚，再加上最后起火时淡青色的棚布上灼着红色的火光，那简直是一幅水彩画！^①

真真是有形有色，声色俱全。在这种环境里出没的人物，也必然是非同寻常，极不协调的人物，发生的故事也一定是离奇曲折、出人意料的故事。

又如《北京人》。原作规定全剧都在曾家小花厅内进行，有四个门分别通向大客厅、卧室和室外，红木和紫檀家具，以及满壁的书画，处处透露着主人往日的辉煌与雅兴。李恩杰的舞美，基本是按原作设计的。只是为了增加动作的支点，形成气势的对比而添上了一些台阶。贺孟斧认为，“设计者的目的是要把人们放在瘦骨嶙峋，阴惨凄凉的废墟里，唤起人们一种阴郁、枯燥而压抑的感觉。淡蓝与棕色的配合在色调上似乎还明朗了一些，琐碎的线条，徒然增加了它的富丽，并没有发生斑剥腐旧之感”^②。其实，《北京人》的主题正是生与死的较量，狭小与广阔对比（即出现在前景小客厅里的这群叽叽喳喳，互相撕啮的“老鼠”，与映在隔扇窗上的那个巨大的“北京人”身影的对比），所以它的色调理应是暗中透明，冷中有热。李恩杰对总体情调的处置是符合作者原意的。而布景、道具的线条，如果孤立地看，确实有点杂乱活跃。但是这个戏的时间是由秋入冬，

① 康心《话剧装置与装置家》，《杂志》第14卷第4期，1945年1月。

② 贺孟斧《重庆抗战剧运第五年演出批判·装置》，《戏剧月报》创刊号，1943年1月。

由正午到深夜。灯光由明到暗的变化，会把第一幕呈现在家具、书画、摆设上的那些线条全部吞没，从而保持全剧格调的完整统一。《北京人》是大后方现实主义舞台美术的代表作之一，曹禺和张骏祥的说法可以证明这一点。而贺是以他自己的审美标准和艺术理想来衡量李恩杰的，所以免不了与实际效果有些出入。

第二种，“提炼的写实”，也是当时舞美设计中常见的构思。其特点是将戏剧情境中自然景物的要点加以提炼，使之单纯化，形式化。如卢景光设计的《结婚进行曲》，全剧五幕，四个地点，主人公的生活环境前后变化很大。卢景光并未按原作的提示设计舞美，而只保留了有限的几种物体：以七扭八歪的桌椅贯穿始终，处处显示着一个理不清的“乱”字；大镜框中的照片，从单身变成了合影，标志着男女主人公关系的变化；而床上用品的颜色及形状，瓶中插花的荣枯，则反映出主人公心绪的兴奋或暗淡。特别是全剧色彩的调配，繁复、多样而又有主次明暗之分，与整个戏悲喜混杂的情调是很相称的。左拉设计的《金小玉》，李恩杰的《安魂曲》等等，追求的都是这种有所舍弃，又有所加强的写实手法。

“风格化”是抗战期间沪渝两地话剧界谈论较多的一个话题，其内涵相当宽泛，有时候指舞美设计与剧作的要求有一定距离，更具创意和个性，有时候则指舞台美术的千篇一律。本来，生活多姿多彩，创作个性也不尽相同，舞台美术理应具有多种多样的设计风格。但是，抗战后期舞台美术的风格化，在很大程度上是出于无奈，而非自愿。物质匮乏，物价高涨，常常逼得舞美设计不得不走入删繁就简一路，“空间舞台”的设计思想，被广泛运用于各种剧目的舞美设计中。

“空间舞台”最早的尝试，大概可以追溯到1938年《秦良玉》的公演。该剧编导杨村彬说，“《秦良玉》的布景设计采取了空间舞台的手法，即把整个舞台当空间，不再写实地去重建宫殿

庙宇，而经济地找一两件可以代表这空间的介体，用以创造氛围”^①。该剧舞美由刘露设计：一盏路灯代表街头，神像柱头则意味着佛殿，几只帆影代表战船，楼阁一角暗示着湖边，下边则是高低不一的几层平台，简洁，写意，便于表演。当时杨即认为，“不单《秦良玉》，一切历史剧演出的布景问题都该更讨巧地用 Space stage 的方法”^②。

后来，张尧设计的《屈原》、《棠棣之花》、《木兰从军》，李恩杰的《忠王李秀成》、《牛郎织女》，卢淦的《钦差大臣》、姚宗汉的《天国春秋》、孙浩然的《楚霸王》、《牛郎织女》（沪）等大批古装剧，果然都采用了空间舞台的构思，以一些单纯、概括的布景单位，如平台、立柱、石碑、门楼、壁挂、幔帐等，以及必需的大小道具和少量硬片，象征性勾勒出必要的戏剧环境。

这种因小见大，虚实结合的舞台设计，既然是被条件逼出来的，就总免不了简陋与寒酸，但其好处亦显而易见。第一是突出演员和戏本身。平台可以增加空间的层次，给动作提供更多的支点，并形成对比。《钦差大臣》第四幕行贿一场，旅馆门前的几层台阶把鱼贯而来的行贿者，排列成不同的等级，并让他们互相攀比撕扯，把官场丑行刻画得入木三分。这是导演和舞美精诚合作的结果。《屈原》如果没有两米多高台的支撑，金山朗诵起“风雷电颂”来，一定会失去其应有的雄壮气势。第二是各种布景单位可以反复使用，降低制作成本。《天国春秋》的几幕戏分别发生在东、西王府的几个房间，都是内景。原作规定每一景都有其独特的装饰和布置，以体现主人公傅善祥和洪宣娇的不同个性。而姚宗汉仅用了一些极为简单的纱灯、十字架、琴、剑、梅花、战袍，和几把桌椅，反复组合，就创造出一系列完整的戏剧情境，其他则一概省略。贺孟斧

① 杨村彬《民族艺术之路》（1939），《导演艺术民族化求索集》，第271页，中国戏剧出版社1991版。

② 同上，第271—272页。

说，“这正是我们今日在极端困难的经济条件下舞台装饰所应走的路”^①。

布景简化以后，很容易造成舞台气氛的呆滞，因而色的调节，光的运用就成了一个关系舞美“活”还是“死”的大问题。《天国春秋》第六幕阴沉、抑郁的气氛，若没有章超群出色的灯光配合，光靠简单的布景道具无论如何是创造不出来的。神话剧《牛郎织女》许多剧团都曾演过，“苦干”的晚出。导演黄佐临给它配了乐队，由李德伦指挥，并请梅兰芳几次给演员说戏，辅导身段、动作。孙浩然设计舞美。第一场，舞台上一根通天立柱，一架纺机，织女款坐纺花，云雾纷然而下，缭绕在演员、布景、道具上，一种虚无飘渺的情调便油然而生。这种特殊效果，是孙浩然用一架从照相馆借来的跑云灯制造出来的，灯光在这个戏中起着至关重要的作用。吴仞之导演的《最先与最后》（【英】高尔斯华绥原著），三个人，一堂景，时间是晚上，剧情与一桩凶杀案有关，满贮着诡秘、压抑的紧张气氛。布景是提炼写实的设计，大道具只有简单的桌、椅、壁炉和床铺。针对该剧外部动作不大，潜台词丰富的风格特点，吴根据动作支点的挪移，以形状、亮度不同的红、白、蓝、绿光，从上、下、正、侧等不同角度，投射到各个演区，形成主次强弱的对比与反差，将人物隐秘的内心世界一层层地展现在观众眼前。在吴仞之这个舞台光专家的手里，灯光已经不再是简单的照明工具，而是全剧不可或缺的重要角色，它会“点送”，会“叙事”，也会“抒情”，整部戏都是以光为轴心活动起来的。他的长文《舞台光》对当时的灯光设计有过重大影响。

^① 贺孟斧《重庆抗战剧运第五年演出批判·装置》，《戏剧月报》创刊号，1943年1月。

三 “走出现实主义的尝试”与声色元素的膨胀

“风格化”的另一重意思是“走出现实主义的尝试”^①，沪渝两地，都有一些成功的经验。上海首开其端的是姚宗汉设计的《女子公寓》（青鸟剧社，1938、3，沪）。该剧使用了低平台加骨架的结构主义布景，台口处背向观众放置一只壁炉骨架（1937年6月，欧阳予倩为上海戏剧工作社导演《日出》，也曾使用过这个办法，在舞台左侧放置一面空心穿衣镜，以便陈最后对镜自白时，保持面向观众），舞台面简洁大方，便于场面调度和演员表演。吴仞之导《银星梦》，整个天幕上画满了怪异的楼房，造成一种压迫感，导《金银世界》（即《人之初》，天祥剧团1944年7月公演于上海），三堂内景，代替墙壁颜色的是隐喻主人公人生道路的三种现代图腾。第一幕张伯南卧室，墙壁是一本打开的书，“人之初性本善”依稀可见，象征主人公本性的善良；第二幕萧丽莲家，墙上画着一幅扑克牌，暗示人生如赌博；第三、四幕墙上画的账簿依旧，墙角放着的保险柜却由小变大，表示主人公财富剧增，品性堕落。布景清晰地突现了作品的主题。而丁聪设计的《升官图》，整个舞台面形同一张漫画：空阔的舞台当中矗立着一个硕大无朋的“太平通宝”，角色都从钱眼里钻出钻进，背景则是一张放大的老法币（当时已废止），作品的主题完全化成了视觉形象。人物造型也是完全漫画化的：省长光头光膀，戴着一个红兜肚，用一根竹竿顶着帽子；督军的帽子上插了一个鸡毛掸子，衣服却用架子撑着，各色人等都做了夸张和变形处理，跟布景非常协调。大后方，李恩杰、邓宛生设计的儿童剧《表》，布景色彩单纯，道具线条狂放，努力把儿童心态外化为舞台形象，近乎于表现主义。邓宛生设计的另一出童话剧《猴儿大王》，用值班布景加象征物的手法，创造大自然的意象，烘

^① 康心《话剧装置与装置家》，《杂志》第14卷第4期，1945年1月。

托天真烂漫的儿童心理，也受到时论的好评。总的来说，大后方的舞美设计更多些艺术气息，而商业性、先锋性则不如上海浓重。生意不忘创新，创新为了生意，这是海派话剧一贯的特点。

上海这块中西文化交汇的风水宝地，无疑具有产生各种新兴艺术手段、风格与流派的社会气候与人文土壤。20世纪以来，中国几乎所有新兴的文艺运动都跟上海有牵连，离开上海，一部现代文化史将无从写起。“演剧职业化”运动也是从上海发端，最后在上海结束的。职业化不但促进了海派话剧现实主义舞台美术的发展，也给各种风格化的实验创造了条件。但是，这些实验除了积累一些必要的技术经验，有助于形成某些个人风格以外，本身却始终没有获得充分的发展，从而升华为某种新的艺术流派，反倒很容易被市场所腐蚀，最终沦为滥俗。这是为什么呢？

这是环境造成的。上海话剧的鼎盛局面出现在异族统治，其他艺术形式萎缩的特殊历史境遇中。一方面是敌伪戏剧检查制度极大限制了演出和创作的自由，迫使严肃剧目退出市场，艺术内容普遍地平面化、世俗化，甚至流于庸俗；另一方面是话剧被迫承担起过多的声色娱乐功能，而这些功能在正常的社会文化生活中理应由其他艺术形式来分担。音乐、舞蹈、杂技、造型、电影、戏曲艺术成分大举侵入话剧舞台，有些成功地融入了话剧的艺术机体，丰富和提高了话剧的艺术表现力。如费穆编导的《杨贵妃》、《浮生六记》、《红尘》等，成功地将音乐、电影手法融入话剧舞台艺术，令人耳目一新；费穆、黄佐临执导《大马戏团》、《秋海棠》、《林冲》，把杂技和戏曲表演化入话剧艺术，使话剧舞台更加绚丽多彩。前者属于不同艺术形式之间的借用和嫁接，其目的是为了创造一种如梦如诗的艺术境界，探索话剧中国化、世俗化、写意化的新途径。后者则把其他表演艺术的内容及形式一起化入话剧，着意于扩张话剧的艺术包容

力。但是,在海派话剧的“风格化”实验中,深藏着内容的巨大亏空,缺乏基础的创新随时可能蜕化为媚俗。

焦菊隐说,“创造气氛和情调是舞台装置艺术的最高表现,它也在整体呈现中有最大的贡献”^①。舞台美术毕竟是话剧舞台艺术的一个组成部分,成熟的舞美设计总是跟表演协调一致,充分体现了原作的艺术境界,同时又具有某种自足性,本身也能给观众以美感。1942年,以《大马戏团》、《秋海棠》为代表,剧作、表演、舞美间尚可维持大体的均衡。1943年往后,游资纷纷涌入,演剧需求旺盛而创作供不应求,一方面是改编、改译和旧作充斥舞台,另一方面则竞相以富丽堂皇的舞台装置招徕观众。“占着演出的第一义地位的,不是剧本,不是导演,也不是演员,而是以富丽堂皇来炫人的布景服装了”^②。《香妃》、《武则天》、《春去也》,都属这种情况。虽费穆亦不能免。特别是1944年以后的一些演出,如《海葬》、《文天祥》、《袁世凯》等剧,布景服装已经远远超出了戏剧情境的需要,流于“只是美术家的技能的炫耀,或商业性的美观,丧失了它本身的任务”^③。话剧舞台艺术的完整性与有机性遭到彻底破坏。

戏是演给观众看的,视觉形象的创造理应是话剧舞台艺术的核心。演员用有意味的形体动作造型,舞美则用有内容的景观、物体、光色造型,二者给观众提供的主要是语言和形色之美,但却无法充分满足其“听”(音乐)的需求。所以,从20世纪30年代开始,贺孟斧、章泯等就试图给话剧插上音乐的翅膀,扩张其艺术表现力,为观众提供全方位的视听娱乐。但音乐和话剧的真正结合,却是抗战后期的事情。费穆《浮生六记》,其抒情性的悲剧格调近似于戏曲,而生活化的传记结构又像是电影。要把这两种互相矛盾的成分统一起来,音乐起到了至关重

① 焦菊隐《装置设计的基本认识》,《戏剧时代》创刊号,1944年1月。

② 麦耶《剧影漫步》,《杂志》第13卷第3期,1944年6月。

③ 麦耶《岁尾影剧评》,《杂志》第12卷第4期,1944年1月。

要的作用。“费穆的音乐合作者黄贻钧，自《杨贵妃》以后，两人所走的路向都是互相吻合的，便是有一贯的中国民族作风，即使小而言之，就费穆个人风格的建立而论，黄贻钧有着不可抹杀的建树”^①。《大马戏团》的前奏曲，《杨贵妃》、《牛郎织女》的整套配乐，都较好地融入了戏剧情境，或渲染气氛，或演绎情感，或强化节奏，或烘托动作，总的看来有助于整体情调的营造。1943年以后，话剧配乐渐成公式，当时的评论认为，《香妃》、《文天祥》、《春去也》的音乐已经完全脱离剧情而流于形式，严重干扰了观众的视听，效果是负面的。

布景、服装、音乐等视听因素之所以畸形膨胀，直接原因是创作矮化，首先失去对观众的感召力，继而也失去了对舞台的约束力。更深刻的原因，则是沦陷后思想塌陷，言论空间萎缩，反常的社会条件导致演剧超常发展，而创作严重滞后，话剧再一次面临着倾覆的危险。大后方剧坛的情形与上海类似，也在政治压制和市场诱惑的夹击下，走入媚俗之路，只不过表现方式略有不同而已。

从文明戏开始到“演剧职业化”运动结束，话剧舞美大体走过了一个与演剧内容貌合神离，到融为一体的过程。后期虽然有再次分裂的迹象，但抗战胜利带来的有限民主很快就弥合了二者的裂痕。这个结合过程，也就是话剧舞美中国化的过程。舞美和表、导演不同，其从属地位决定了它的本土品性只能从上位获得，所以，无论是写实的、提炼的、寓意象征的，或者各种现代风格的舞美设计，只要契合表现本土内容的需要，而又能被观众多所接受，就是中国化的。

职业化时期，尽管中国话剧舞台美术的水准，比起文明戏和爱美剧来是有了很大的提高，但是我们还应该看到，受战时物质条件和技术手段，以及单纯写实主义舞台观的限制，和欧

^① 麦耶《十月影剧评》，《杂志》第12卷第2期，1943年11月。

美戏剧的舞台美术成就相比,中国的话剧舞台还显得非常单调、简陋。它始终未脱四堵墙的局限,虽然有时冒出些突围的冲动,但现实却常常使它变质变味,最终还得返回老路上来。可以说,职业化演剧在舞美上的最大成就,是确立了有限时空观在话剧舞台上的主流地位。

上演税与剧作家的职业化

马俊山

在职业化演剧的平台上构建成熟的现代市民戏剧，是话剧现代化的基本规律之一。演剧职业化运动(1933—1947)不仅造就了一大批成熟的职业演员、导演、舞美和后台管理干部，而且在跟市场、市民、国家的反复碰撞磨合当中，培养出一批优秀的职业剧作家，如陈白尘、吴祖光、于伶、周贻白、李健吾、吴天等。他们从事创作的社会环境虽然不尽相同，或处于国民党的严密监控之下，或在敌伪统治下的大上海，但有一点是相同的，那就是他们都是为演出、为剧团而写的，上演税是他们的重要生活来源。

上演税制是话剧生存方式现代化的重要一环，也是演剧职业化运动的重要内容之一。文明戏极少成文剧本，当然更谈不到剧作家及其合法权益问题。所以，北洋政府 1915 年公布的《著作权法》只保护“戏曲”，而与话剧无关。王卫民编《中国早期话剧选》(1989，中国戏剧出版社，北京)所收作品，多系“抄录”或“忆述”之作，经过了无数剧人反复搬演的增删取舍，具有了集体创作的性质。爱美剧是有剧本、有作家的，但其演出排斥营利，常常得剧社成员贴钱演戏，所以谁也不要想从中得到什

么利益。剧作者从演出收益中提取一定比例的上演税,是在新兴的演剧职业化运动中出现的新事物,其直接后果是导致了一批职业剧作家的诞生。

1935—1937年间,随着国民经济状况的好转和国内政治形势的松动,话剧演出日渐繁盛。以学生和职员为主的各种名目的业余社团,或单独演出或联合公演,迅速提高了话剧在市民文化生活中的地位和影响,为使话剧艺术从业余向职业的转变,即从原有社会结构分化出来,成长为一项独立的事业奠定了必要的社会基础。这些演出活动也为新兴的演剧职业化运动锻炼、培养了大批编、导、演人才。根据我对战前的上海《申报》、天津《大公报》、北京《晨报》、南京《中央日报》的有关专栏和广告,以及《文学》、《文艺月刊》、《文艺》、《光明》、《戏剧时代》、《新演剧》等杂志的统计,1935—1937年期间,共上演话剧约150出,其中多幕剧近30部,改译40种左右。创作部分按题材分:都市83,农村21,历史6。其中主题涉及抗日者多达60种以上,而且呈逐年增多之势。作家的情况是:于伶独占鳌头,其次是田汉,然后是曹禺、石凌鹤、李健吾、熊佛西、夏衍、丁西林等。其中不少人后来成了职业编剧、导演和剧运领袖。

这些演出,除一部分自娱或宣传、募捐者外,有相当数量是售票公演而有所赢余的。特别是随着中旅、四十年代、业实,以及南京的中国戏剧协会、广西国防艺术社等一批职业和半职业剧团的诞生,演剧逐渐具有了商业营利的性质。而且,这些剧团的演职员已经普遍实行了各种形式的工薪制。“中旅”1935年即与演员拆账,中国戏剧学会1937年3月开始按时发工资,4月“业实”亦全面推行,在激发艺术劳动的积极性和创造性上发挥了重要作用。但在剧本的选择和使用上,基本上是我行我素,很少与原作者协商获得授权,并支付必要的费用。实际上,在职业化演剧中,作家与演出者的关系悄然间已经起了质的变化,利益的调整势在必行,否则就会影响到中国话剧向现代化、

正规化迈进的步伐。

马克思早就预言过，市场经济必将使文艺作品成为某种特殊的商品。而上演税代表的正是这种特殊商品的价格。所以上演税的实行必然和商品交换，和市场经济的发展与完善紧密联系在一起。随着 20 世纪 30 年代后半期中国资本主义市场经济发展第二个“黄金时代”的来临和营业性演出的日趋活跃，实行上演税已经是势在必行，呼之欲出了。

对上演税制的呼唤和倡导，是在中国资本主义市场经济最为活跃、发达的大上海最先出现的。1937 年 5 月份《戏剧时代》(上海)创刊号的扉页上，首先揭载的就是该刊代作者抽取 3% 上演税的两则“重要启事”，可见主编的重视。“最近中国剧运，由于客观的需要，正在以空前的迅速向前迈进，因而‘剧本荒’的解决，也就成了更迫切的问题”。“过去一个剧本上演以后，演出团体可以有一笔相当的收入，而剧作者得不到一个铜板的酬劳”。鉴于上演税在国外已成定则，国内也有一些剧团开始实行，并收到了良好的效果，所以“我们认为，抽取上演税这一运动，是鼓励剧本创作的主要方法之一，是为谋中国剧运的顺利开展所必须推行的一个运动”。第 3 期所载《中国剧作者协会会报》(一)主要内容有三：一、扩大组织；二、上演税实施办法；三、集体创作《保卫卢沟桥》。也就是说，到 1937 年 7 月，话剧同仁在上演税问题上达成了共识：作者按票房收入(捐税除外)抽取 3%。这种做法一直维持到全国解放。

上演税是一种公开合法的收入，其法理依据是国民政府 1928 年制定实行的《著作权法》。这个法规后曾几经修订，但一直把“剧本”明确列入保护范围。南京国立剧校是最早在公演中尝试实行上演税的，其后是“中旅”，再晚些是上海业余剧人协会和汉口民族剧社。

问题是，为什么《戏剧时代》特别提出建立现代的创作与

演剧关系呢？答案还在历史中。因为话剧艺术中首先舶来中国的是它的演出形式，本土创作相对滞后是自然的，也是正常的。创作不足，是文明戏失利的一个重要原因。所以，爱美剧最重要的革新之一就是大力提倡剧本创作。傅斯年说，“编制剧本，是现在刻不容缓的事情”^①。这是一个时代的共识，话剧从此进入一个文学化时代。但是，由于相当数量的剧本出诸文学家之手，且多为独幕剧，真正可供剧场营业演出的大型多幕剧直到1934年（《雷雨》）才出现。针对1926年爱美剧的第一次“中衰”，闻一多曾一针见血地指出，“第一，这几年我们在剧本上所得的收成，差不多都是些稗子，缺少动作，缺少结构，缺少戏剧性，充其量不过是些能读不能演的 Closet drama 罢了。第二，因为把思想当作剧本，又把剧本当作戏剧，所以纵然有了能读的剧本，也不知道怎样在舞台上表现了”^②。因而“剧本荒”长期以来一直困扰着话剧前进的步伐。《戏剧时代》提倡建立上演税制度，首先是为了解决这个当务之急。

上演税是市场经济的产物，是历史发展的必然要求。但是，中国戏剧是在极其恶劣的社会条件下走向现代化的，特别是8年抗日战争，一方面推动它迅速地从沿海沿江走向内地，从都市深入乡村，并在都市的大剧场演出中提高了舞台艺术水平；另一方面也多少延缓了它的现代化步履。特别是在国统区，资讯不畅，政令松弛，再加上高额捐税的压榨，使上演税实施起来障碍重重，很难全面落实。侵权盗演之事到处发生，严重损害了作家的合法权益，破坏了话剧队伍的团结。于伶、老

① 傅斯年《论编制剧本》（1918），《中国新文学大系·理论建设集》，第391页，开明书店1935年版。

② 闻一多《戏剧的歧途》，《晨报》1926年6月24日。

舍、周彦等都曾深受其害^①。当时有评论说，“公演主持人甚或不知著作权为何事，上演税为何物”，民间剧团可勿论，“即政府直属团队，也都借口募捐，不付演税”，但院租、广告、伙食照开，这无异于“海盗”行径^②。夏衍曾撰文揭露不付剧作家上演税的四种情形：一是代为捐赠；二是演剧队或剧教队因与作家有交情而不付税；三是根本不理会作家，或封锁消息，不让你知道；四是强行上演，打架、诉讼悉听尊便^③。另外，以冒名代领，扣作剧社股本等五花八门的手段，侵害剧作家合法权益的事情亦屡见不鲜。而且，随着演剧日益繁盛，渐达黄金时代的顶点，种种侵权行为亦愈演愈烈，甚至威胁到剧作家的生存。于是，一场新的“保障上演税运动”便脱颖而出。

1942年12月4日，国民党中央宣部副部长，文化运动委员会

① 于伶是话剧“黄金时代”多产而上演次数最多的职业剧作家之一，其遭遇颇具代表性。作于抗战爆发前夕的名剧《夜光杯》，借一个爱国舞女谋刺汉奸应尔康未果的故事，表现了人民爱国热情的高涨，及其对卖国贼的痛恨。因其内容贴近市民生活，编排比较巧妙，有较强的剧场性，所以很多业余或职业剧团都曾上演过此剧。特别是唐槐秋领导的中旅，曾把它作为保留剧目反复演出过，所以也就欠下于伶一大笔上演税。于伶曾设法催讨，唐槐秋从香港致信作者，又是询问其在孤岛的病情，又是叙旧谊、套近乎、述艰辛，对上演税一事，也是言之凿凿。但后附一“又启者”称，因本团经济拮据，实在无法拿出这笔钱来。于伶愤慨地质问道：“而唐槐秋先生本人在香港的生活呢？只有亲眼看见他的人，才不能不信他的豪华程度的。”于伶拿“中旅”没办法，这笔钱最终还是赖掉了。见于伶《感慨与期待》，《戏剧月报》第3期，1943年3月（实际延期到4月出版）。

《夜上海》写的是“一二八”淞沪战争期间，乡绅梅岭春一家逃难大上海时经历的种种艰险，以及各阶层人民抗战意识的觉醒，上演次数更多。1942年末，洗群为姚展领导的国防剧艺社排演该剧，在桂林公演两次，收入9000多元。于伶路经桂林时，托孟超、许之乔代为催问未果，后来遂将此事公开发表。姚展在致《戏剧月报》的答复信中，以该团“向无付上演税之习惯”，未能及时提取，后来负责人变更，剧社解散等理由作解释。作者不满意，进而追问：为何同在桂林的广西艺术馆戏剧部及新中国剧社实行上演税而国防剧艺社却“例外”？为何支付了晚出的导演税却不及时提出先行的上演税？此事经田汉居间说项，最后不了了之。我想，于伶提出此事，并不是为了那区区300来块钱（按时价只能买200多斤大米或3斤左右白糖），不过是希望因此引起剧团对上演税问题的重视罢了。参见姚展“关于国防剧艺社公演《夜上海》事”致《戏剧月报》社的信及于伶的复函，皆载《戏剧月报》第5期，1944年4月。

老舍、周彦被侵权的情况，见老舍《不要饿死剧作家》，《戏剧月报》第3期；周彦《致〈戏剧月报〉社》，《戏剧月报》第5期。此不赘述。

② 《公道与良心》，《戏剧月报》第3期，1943年3月。

③ 夏衍《被艳羡的另一面》，同上。

主任张道藩召集重庆影剧界上百人举行谈话会。张骏祥在讲述了剧人生活和精神上困苦不堪的情形后，提出保障剧作上演税的问题，并希望见之于实际行动。张道藩也是剧作家，同样身受侵权之害，即席发言说：解决上演税问题，“除政府协助、法律保障外，剧作家著作权的获得，还要诉诸于全国戏剧工作者的公道与良心”^①。刘念渠在《戏剧月报》创刊号（1943、1）上发表的《重庆抗战剧运第五年巡礼》一文，也把“保障上演税的合法收入”当作“我们的希望”之一，并说除真正的募捐公演外，“只要售票，就要依法给剧作家以上演税。法律的规定不容许视而不见”。1943年4月8日，成都戏剧供应社负责人王绍裡，在孙科任会长的中苏文化协会宴请阳翰笙等重庆剧作家，大家趁机进一步研讨了保障上演税问题。讨论的结果以《我们的申诉——剧作家联谊会为保障剧作上演税宣言》，发表于延期出版的《戏剧月报》第3期“保障上演税运动特辑”中，文末附有《剧作上演税暂行办法》。署名者23人：欧阳予倩、魏如晦、熊佛西、郑伯奇、杨彬彬、阳翰笙、章泯、曹禺、陈白尘、凌鹤、郭沫若、袁俊、夏衍、马彦祥、洪深、沈浮、吴祖光、宋之的、李健吾、老舍、田汉、于伶、丁西林等，除一两个沦陷区作家外，几乎囊括了全部大后方的优秀剧作家。

本“办法”和战前中国剧作者协会关于上演税的“决议”比起来，3%的比例、授权程序、首演权、计量地域等条款基本未变，但删略了有关翻译剧本和改编为电影剧本的条款，授权期限也由2至3个月缩为1个月，并对不同的地点规定了不同的首演费。这是形势变化的结果。特别引人注目的地方，一是规定了“不问任何募捐公演，上演税不得捐除”的原则，正好与战前相反，用意显然是在堵塞偷漏上演税的口实；二是明确规定首演费的底线在200至500元之间，比战前的100元起码翻了

^① 《公道与良心》，《戏剧月报》第3期，1943年3月。

一番。但 1937 至 1943 年期间重庆的物价却涨了 60 多倍。1937 年 10 月重庆米价：10.2 元/石，1943 年 4 月：630 元/石，由此可见国统区剧作家生活水准下降的幅度有多大。

田禽曾称陈白尘“是职业化的剧作家”^①。在 2000 年 9 月我的一次采访中，陈白尘夫人金玲女士说，抗战期间职业剧作家的穷苦今天是难以想象的，1943 年以前，上演税靠不大住，出书的版税要好一些，可以补贴些生活。以后又物价飞涨，缺吃少穿，连小孩都不敢要。所以，田禽说，“保障剧作家的权益就是扶持新演剧运动，同时也是维护剧作家的起码生活，才能使全国剧作家都能走上职业化的康庄大道，才能使我们的剧作在质和量上获得辉煌的成果，并使得中国的新演剧运动日益蓬勃”^②。

在大后方剧人的积极呼吁、争取、推动下，1943 年 4 月 25 日，中央图审会主任潘公展召集戏剧界马彦祥、张骏祥、夏衍、陈白尘、王瑞麟等 30 余人谈话，通报拟于 6 月 1 日起施行的有利于保障上演税的剧本审查办法。4 月 28 日中央社消息，全文如下：

中央图书杂志审查委员会，前呈请行政院通令转饬各剧团送审上演剧本时，应附剧作者同意之函件一案，顷闻业经行政院令准照办，惟剧作者应将中央图审会审定之剧本，先向内政部依法为著作权之注册，俾可取得法律上之保障。该会自奉令后，即规定自六月一日起，凡各剧团申请上演剧本，必须附有剧作者同意之函件。各剧团如不知剧作者地点时可函询该会，惟各剧作者务与该会密切联系，将地址呈报该会，

① 田禽《中国剧作家概论》，《中国戏剧运动》，第 53 页，商务印书馆 1944 年版。

② 同上。

如有变动，亦应补报，以凭查考，随时更正，而便保障剧作者之权利，并经该会分别通饬各省审查处，及本市各剧团各剧作者照办云。

5月28日中审会公布“重庆市审查上演剧本补充办法”共6条，增加了演出预审和随审程序，在“保障”上演税的同时加强了对演剧的控制。这是国民党官方在著作权法之外，第一次明确规定法律保障剧作者在演剧当中的主权和利益的条文。这个法律解释后来被吸收进1944年4月27日修订并公布实施的新《著作权法》的第一、二、三、二十五款当中^①。

上演税由民间约定到国家立法，体现了在现代中国的构建过程中，国家对文艺市场的规范和引导作用。它确实在一定程度上保护了剧作家的合法权益。例如，《戏剧月报》第5期（1944年4月出版）所载，第七战区政治大队在曲江公演周彦的《朱门怨》、沈浮的《金玉满堂》等剧，很快便将周剧上演税1179.3元，沈剧944.7元结清，向该刊查询住址后寄至本人。当然，1943年6月以后，政府对戏剧的监控亦明显强化。1943年中审会致函教育部，开列准演剧目共70种；而在1942年4月至43年8月期间，查禁剧目竟达114种，其中有阳翰笙《草莽英雄》、老舍《残雾》、田汉《梅雨》和《乱钟》、郭沫若《高渐离》等；另强制修改者7种，含郭沫若《屈原》、阳翰笙《天国春秋》、陈白尘《大地黄金》、沈浮《重庆24小时》等。由此可见上述官定“办法”的主要用意仍然是“防患”，而不是扶持。专制政府对新演剧的畏惧和压制，几乎伴随着整个中国现代化的过程，战争时如此，和平时更如此；既害怕它那从市场飘来的民间性内容，更胆怯它那共感性的集体观赏方式。这是中国现代化的一道怪味菜，酸甜苦

^① 该《著作权法》见国民政府文官处印铸局编印《国民政府法规汇编》第16编，1944年版。

辣齐备,很值得品味琢磨,深长思之。

上演税的作用是多方面的。一方面,它废除了爱美剧时期创作与演剧分离,或者左联推行的思想发动式创作机制,把创作和演出的关系重新确定为平等的买卖关系。上演税是解放,既解放了剧团也解放了作家,双方都从中获得了选择和拒绝的自由,从而极大地扩展了话剧艺术创造的空间。在 20 世纪 40 年代的上海和大后方,戏剧创作与演出极其繁荣,其数量之多,质量之高,风格之繁都达到了空前的程度,上演税制不能不说是个非常重要的原因。另一方面,它又在二者之间建立起更加亲密、更加协调的合作与依存关系,极大地提高了剧作的舞台适应性与剧场效果,反过来又促进了舞台艺术的发展。最后是造就了一大批优秀剧作家,如曹禺、夏衍、陈白尘、吴祖光、于伶、李健吾、姚克等。话剧“黄金时代”重庆、成都、桂林、上海等地职业剧团上演的大小几百出戏,绝大多数出诸这些作家,他们在中国戏剧现代化中的重要地位是不言而喻的。

职业演员和职业剧作家的诞生,是中国现代文化教育事业发展必然结果。辛亥革命前后出生而又受过现代教育的一代人,20 世纪 30 年代中期中学或大学毕业走向社会的时候,适逢战前中国社会发展最迅速的光景,城市经济比较繁荣,市民生活稳定,文化教育欣欣向荣,你只要稍微浏览一下这个时期的书报杂志,无论内容、种类,还是纸质、印装工艺,都明显上了一个档次。从报载的电影、戏剧、出版、教育等文化广告来看,在有效供给的背后,存在一个市民文化需求的大市场。这个大市场也许是 20 世纪 20 年代所不敢想象的。它也从一个方面显示着 20 世纪 30 年代中国现代化的实绩。当这批新生力量就业的时候,正好是中国进入新一轮职业分化的高潮时期,于是不少从事过爱美剧活动,或有一定写作经验的青年人,便自然而然地走入了职业剧人的队伍,选择了话剧这个新兴职业。现代化必然引起社会分化,并催生出许多新兴职业,使社会分

工更加精细,更加专业,这是历史的必然。随后爆发的抗日战争,虽然对话剧的职业化进程产生了诸多不利影响,但却不能从根本上改变它的流向,只是稍微改变了它的一些形式而已。

实际上,在 1934 至 1947 年间,真正像陈白尘、宋之的、李健吾、周贻白、吴天、于伶这些全职,或以写作为主的剧作家并不多见。迫于生活的压力,或其他种种原因,多数剧作家都兼有其他职业。如曹禺、杨村彬、顾仲彝的正式身份是教师,郭沫若、阳翰笙、洪深则是政府官员,老舍实际在主持中华全国文艺界抗敌协会(文协),柯灵、夏衍的主要工作是编刊办报,沈浮拿着中电编导的薪水,张骏祥则身兼中青社长和导演之职。当然也有间或全职写作的剧作家,如 1941—1943 年吴祖光就曾先后在中青(重庆)和怒吼(成都)两剧社担任过专职编剧,尽管后者还不能算是真正的职业剧团,去成都不过是打游击演出而已。这种情况说明,话剧职业的社会分化、剥离过程尚未全部完成。

尽管如此,但有一点却是相同的,那就是这些剧作家的作品,除少量产生于抗战初期的短制以外,多数是为职业剧团公演而写的。他们跟社会的耦合方式,已经由阅读变成了观赏,载体则由期刊杂志变成了剧场舞台。多数作品是先以舞台形象和观众相见,然后才出版发行的。有些剧目,如夏衍的《法西斯细菌》,1942 年 10 月公演后,桂林美学出版社拟出单行本,却通不过广西书检处的审查,直到抗战胜利后才由上海开明书店出版。更多的情况是,在国民党越来越严密的戏剧审查制度下,许多剧目演出时不得不按中审会的要求作出重大删改。如陈白尘的《翼王石达开》,首演(1942 年 3 月 28 日)开幕的前一刻,突然被中审会施以“枭首”(砍去第一幕)、“剜心”(删改台词)等“酷刑”,竟至弄得面目全非,令观众不知所云。“只要你是说真话的,一概不准通过”,“必须经过人工的歪曲”^①。

① 陈白尘《〈大渡河〉校后记》,1946 年 8 月 3 日《文汇报》。

演剧职业化以后,话剧面临着双重的压力,一方面来自政治国家,另一方面来自市场和市民。所以,剧团和作家,无论其职业化程度如何,都不得不充分考虑剧目的合法性和可演性问题。特别是当政治国家和市民社会发生严重分歧的时候,如何处理与双方的关系,就成了决定剧团和剧目生死存亡的关键。这种心态是过去很少有过的。夹缝中的生存可以说是职业化写作一个特点。如果市民社会和政治国家比较和谐一致,剧目的合法性自然就蕴含在市场选择当中,市场(市民)认同也就是国家(政治)认同,这是最理想的状态。而现代中国的特点却是政治国家与市民社会两相仳离甚至背道而驰,二者间的强大张力,常使话剧陷于不由自主的两难境地:或者国家化,或者市民化。国家化有悖于话剧的市民文化品性,故常被观众所拒绝,市民化容易得到市场的支持,却时常陷入合法性危机中,二者很难平衡。

国家化是中国话剧挥之不去的一个阴影。国民党在其执政期间,借助国家权力制定和推行了一整套有关话剧的政策法规,企图彻底改变话剧的市民身份,使之国家化,或者党国化。抗战初期“抗战八股”的泛滥,后期“表彰气节”、“惩治奸商”之类剧作的畅行,多少都跟创作思想过分向国家倾斜有关。不过,国家化的危险虽然始终存在,但却很难成为话剧创作的主流,因为它有背于话剧的市民文化天性,在职业化演剧这个平台上是没有多少立足之地的。倒是过分的商业化,更容易诱使话剧蜕化变质,丧失其思想自主性。

过分商业化或“生意经”是在政治经济的双重压力下,职业化演剧过分向市场倾斜的结果。早在 150 年前,马克思就从弥尔顿、巴尔扎克和一些流行作家的比较中意识到,市场一方面会不停地鞭策作家生产出大量适销对路的作品,另一方面也会严重地压制或扭曲作家个人的想象力和创造性,使其落入平庸或媚俗。上演税是资本主义市场经济的产物,它犹如一柄双刃

剑，既能为话剧的发展开辟道路，弄不好也会伤害话剧本身，甚至于砍掉自己的头颅。光未然在 1937 年即指出，“我们不否认‘职业化’是今后戏剧的一条大路，我们也不漠视职业化和半职业化的剧团在奠定话剧基础上所建树的伟大劳绩，可是我们却不得不指出，‘庸俗化’的倾向正是职业化运动的直接产物；虽然我们并不惊讶，因为它是在资本主义社会下，戏剧被当作商品以后的必然结果”。光未然告诫说，“戏剧家可以‘职业化’，但不可‘商业化’；剧团应该有‘生意眼’，但不可紧抱着‘生意经’”^①。

没有上演税，职业剧作家便无法生存，所以有时会为“生意”牺牲艺术，出现手段腐蚀目的，对象压倒主体的情形。特别是在政治高压下，公民间论空间急剧萎缩，剧作家往往被迫放弃自我，出卖自我，才能活下去。上海沦陷后这种情形特别突出，有的戏卖座极盛可以连演数月，剧作家的收入相当可观，但在文学上却很难说有多少新鲜东西。吴天是个代表。他是上海最多产的剧作家之一，他改编的《家》曾创下连演 127 场的记录，思想艺术成就却远不及曹禺的改编本。在吴天的几十个戏里，虽然也有《孤岛三重奏》、《春雷》一类颇具新意的好作品，但多数格调不高。如《秦淮月》，内容集乱伦、凶杀、色情之大成，当时即有评论说，吴天“骨子里却是个彻头彻尾的俗物”，“写《秦淮月》是完全为了上演税”^②。又如孔另镜所编“剧本丛刊”，凡 50 种，都是上海沦陷后演出的剧目，以平庸媚世之作为多。钱也许能赚到一些，但真正可以传世的作品，鲜矣。至于肖林等人为后期中旅编排的那些“色情加恐怖”的戏，则又等而下之，不值一谈了。市场机制的负面影响由此可见一斑。

大后方剧作家的上演税收入，当然要比上海差得多，但规

① 光未然《“庸俗的戏剧运动”批判》，《光明》第 2 卷第 12 期（戏剧专号），1937 年 5 月。

② 于瀛《论方君逸》，《杂志》第 14 卷第 2 期，1944 年 11 月。

律是一致的。几乎与上海同时，大后方出现了营利至上的“市侩作风”、“戏剧掮客”和“打游击”演出，情形有些和 80 年代的“走穴”相似。不仅有许多粗制滥造的演出，还有一批迎合猎奇、取乐、色情等低级趣味的剧本，如《画角春声》、《草木皆兵》、《天网》之类。1944 年，陈白尘做长文痛陈在高额捐税和思想禁锢等反动政策的逼迫下，演剧为免于赔本而过分商业化的危害：“起初是他在获取金钱，后来是金钱获取了他”。“他们都消失掉剧运的信心，都热衷于地位和金钱的追求，都有意无意地直接间接地趋向于迎合低级趣味，都在把演剧变质为商品，都在背叛了剧运道路，背叛戏剧艺术，而这一切行为将汇合成一股巨大的暗流，这暗流不会趋向到别处，唯一的归宿是去制造出一种新的文明戏！”^①抗战后期文明戏的回潮，诚然主要是政治原因造成的，但主观上过分的“生意眼”，过度的商业化恐怕亦难辞其咎。与庸俗化倾向的斗争，贯穿了整个“黄金时代”的话剧实践。

文化规则反抗商业规则，这也是一种现代性。

^① 徐乘驷(陈白尘)《论大后方戏剧的危机》，《戏剧月报》第 5 期，1944 年 4 月。

中国“写意话剧”的探索与创造^①

胡星亮

在新时期的话剧创作长廊里,《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》等“写意话剧”无疑是最引人瞩目的。《狗儿爷涅槃》(刘锦云)和《桑树坪纪事》(徐晓钟、陈子度等)被看作是新时期话剧创作的代表作;其他写意话剧作品,诸如《中国梦》(孙惠柱、费春放)、《死水微澜》(查丽芳)、《辛亥潮》(徐棻)、《生死场》(田沁鑫),以及《WM(我们)》(王培公、王贵)、《蛾》(车连滨)等,也都是新时期话剧创作中的优秀剧目。对于中国写意话剧的发展来说,这些戏剧的出现,标志着写意话剧在剧本创作中也取得了重大突破,从而在早先的理论思考和演剧实践的基础上,完成了它独特的戏剧探索。

新时期的写意话剧创作,是在中国剧坛因为“戏剧危机”而引发的探索潮中,戏剧家突破话剧写实传统而探寻新路的产物。一方面,叙事戏剧、残酷戏剧、荒诞戏剧、质朴戏剧等西方

① 基金项目:国家“985工程”“汉语言文学与民族认同”哲学社会科学创新基地。

现代戏剧思潮的译介,强劲地冲击着中国戏剧家的创作观念;而另一方面,布莱希特、阿尔托、梅耶荷德、格洛托夫斯基、布鲁克等 20 世纪西方戏剧家借鉴中国戏曲及东方戏剧以变革西方话剧的发展趋势,又使中国戏剧家感受到了民族戏曲的独特魅力与价值,从而在借鉴西方现代戏剧的同时,又转向民族戏曲取精用宏。这其中,也有些剧作家对戏曲审美产生了极大兴趣,他们从戏曲的写意美学出发,开始尝试“写意话剧”的剧本创作。

从戏曲“写意”出发去创作话剧,写意话剧对戏曲审美的借鉴是多方面的,其着重点又主要有三:即戏剧结构的时空写意性、生活表现的动作写意性和情理内涵的诗化写意性。而这几个方面其实也正是戏曲写意美学的主要特征。因此,如同中国戏曲“突破时空的舞台处理震惊了西方”,西方戏剧借鉴中国戏曲,“最被这批戏剧革命者激赏的就是突破时空的处理”^①,戏曲美学最使写意话剧作家激动的,首先,也是它“舞台时空的绝对自由”^②。与传统写实话剧所呈现的固定时空中“这是生活”的舞台幻觉性有别,戏曲因为其舞台假定性,其戏剧时空就具有自由灵活的可变性和流动感。写意话剧借鉴戏曲的舞台假定性去结构舞台时间和空间的关系,其戏剧时空结构就体现出鲜明的写意性。

不同于传统写实话剧的板块式结构,将剧情冲突挤压在数个板块中,写意话剧采用戏曲的点线式结构,剧情冲突以点状形态出现和线性顺序发展;并且写意话剧的点线结构,没有采用传统写实话剧的分幕形式,而是借鉴了戏曲的分场形式。表面看来这只是“场”与“幕”的结构形式不同,实质上,它却联系着不同的戏剧时空观念。传统写实话剧以“幕”的形式把剧情

① 施叔青《西方人看中国戏剧》,第 28 页,人民文学出版社 1988 年版。

② 查丽芳《说不尽的〈死水微澜〉》,《中国话剧研究》第 7 辑,1993 年 12 月。

冲突挤压在数个板块中,每幕之中由戏景等所规定的时间、地点是固定的;写意话剧点线结构的剧情发展以“场”的形式表现出来,其时间、地点是流动的,随着人物的上下场,而将固定不变的舞台空间转换成流动多变的剧情空间。或如《中国梦》,明明与 Hodges 在美国某独木舟俱乐部划船,她联想到“文革”期间与志强在中国某山区放竹排,剧情即由第一场的“独木舟俱乐部”转到第二场的“竹排与小河”;或如《狗儿爷涅槃》,同一场戏中,狗儿爷说“十八里地,一跑就到”,几个圆场,剧情就转换到他在临村与冯金花相亲的场景;或如《桑树坪纪事》,榆娃和彩芳在同一场戏中,还从麦场演戏的现实时空转换为走上山坡倾诉爱情的心理时空。可见,写意话剧不像传统写实话剧那样剧情冲突环环相扣,它随着戏剧时空的自如流转而简洁生动地勾勒现实人生,更多戏曲叙事的写意性。与此相联系,写意话剧其戏剧场景的描写也更多是写意的,与传统话剧要求戏剧场景的写实有别。或如《狗儿爷涅槃》有虚有实,写意的场景与写实的道具相结合,空空的舞台上只有与狗儿爷心中的地主身份相关的旧式砖砌门楼、印章等道具是写实的;或如《中国梦》整体偏向虚,在空空的舞台上,明明、志强和 Hodges 是以叙述、动作和舞蹈去表现划船、放排、冲浪、兜风等;或如《WM(我们)》,剧本中写明:“青年们各自默默散开,化作一片树林,在春风中摇曳摆动。白雪走来,背着画夹,独自在树林中徘徊着”,戏剧场景要靠演员去表演。如此写意场景,既能扩大舞台的现实空间和心理空间,又能激发演员的创造和观众的想像。

戏剧结构的时空写意性,使写意话剧反映现实更为飘逸流畅、挥洒自如,有戏则长,无戏则短。交代事件、表现过程可以三言两语带过,而描写戏剧冲突、刻画人物性格和表现人物心灵,则能集中笔墨深刻挖掘。西方莎士比亚戏剧其时空转换也自由,中国现代也有田汉的《丽人行》等类似创作,那么,写意话剧的独特性又何在呢?莎剧或《丽人行》等剧,虽然场次变换灵

活,但每一场中的时空是固定的,情节是写实的;写意话剧则如前所述,它不仅上一场与下一场的时空变换自如,就是同一场中,它也可以或转换戏剧的现实时空,或从现实时空转向心理时空,而且,其写意时空中的生活表现又带有写意性。

所谓生活表现的写意性,就是写意话剧借鉴戏曲美学而对生活的写意性提炼和概括。就戏剧反映生活来说,传统写实话剧求“真”,中国戏曲则求“美”。前者强调用酷似生活的动作和语言来再现生活,后者则“有声必歌,无动不舞”,尤其强调经过美的过滤而以美的形式、动作和姿态来表现生活。梅耶荷德就赞叹:“中国的戏剧艺术是赋予动作以巨大意义的戏剧艺术。”^①写意话剧虽然其语言因“话剧”的本质规定性而不能“有声必歌”,但是,它抓住戏曲表现生活更重要的写意性特征,某种程度上却在努力“无动不舞”。当然,写意话剧的“无动不舞”也不可能像戏曲那样以做、打等舞式表现出来,它更多的是从生活出发去提炼、概括动作与姿态,并在其中糅进某些戏曲的“韵律”,着重加强话剧反映生活的形体语言表现力,以弥补长期以来话剧主要以“话”去表现现实的不足。写意话剧创作注重戏剧的“姿态狂热与形象魅力及运动的肢体语言”,注重戏剧的“朴素、粗犷、力度的造型特征”^②,等等,所强调的就是它在这方面的美学追求。

写意话剧生活表现的动作写意性,主要有两点:虚拟化和优美化。前者,是指与传统写实话剧着重以“话”去表情达意相比较,写意话剧较多注重形体语言的表现力;并且与传统写实话剧其动作与生活相似不同,它注重“演戏”的舞台假定性而大多将动作虚拟化。戏剧动作虚拟化,这也是写意话剧以分场结构体现舞台时空的自由,而对戏剧的生活表现所提出的审美要

① [苏]梅耶荷德《梅耶荷德谈话录》,第251页,中国戏剧出版社1986年版。

② 田沁鑫《非凡的韧性与雄强的生命力》,《中国文化报》1999年8月18日。

求。否则,假定性的舞台时空就不可能灵便地流转。《WM(我们)》中没有鸡却有“集体户”偷鸡、宰鸡、吃鸡等情节动作的形象描写,《狗儿爷涅槃》舞台空空而狗儿爷却在忙着收割玉米、芝麻、高粱等庄稼,《蛾》表现人物的船上生活却行船无河、划船无桨,等等,都体现出写意话剧创作的独特性。戏剧动作优美化是写意话剧在动作虚拟化基础上的“写意”发展,其中又包含了动作的夸张感和造型美。《中国梦》是这样写明明跟志强学放排的:“大幅度的放排舞,时而独舞,时而双人舞。几个月过去了。明明的动作越来越熟练、刚劲、优美”;《桑树坪纪事》描写麦客与村民的割麦:“麦客和村民们在音乐中又骤然变化成舞蹈化的割麦场面;他们此起彼伏,粗犷而强悍地舞着”;《生死场》描写村民在日本屠刀下为了活着而悲壮赴死:他们从地上“慢慢站起来”,“纷纷涌动,与日军厮杀起来”,然后大家盟誓——“众人手提南瓜灯,雕塑般伫立着”。如此形体动作融合了戏曲的程式化身段和芭蕾的舞蹈,它带给人们视觉的冲击和情感的激荡,具有优美的形象魅力。

当然,写意话剧借鉴戏曲审美更重要、更突出的,是它将传统话剧的再现—写实美学与民族戏曲的表现—写意美学相结合,在生活再现的基础上更多注重主观情意、哲理诗情的表现,而形成其情理内涵的诗化写意性。就戏剧与现实的审美关系而论,应该说,无论是戏剧结构的时空写意性还是生活表现的动作写意性,它们更多的还是形式,还只是为写意话剧深刻揭示生活的本质与哲理,充分表现人的心灵情感提供了某种可能性。“写意”的“意”,其最终指向是戏剧内涵的主观情意、哲理诗情。迈纳把包括中国戏曲在内的东方美学,看作是与源自古希腊戏剧的西方“摹仿诗学”相对的“情感—表现诗学”^①,其见解是深刻的。徐晓钟因而认为,写意话剧创作在这方面,要着

^① [美]厄尔·迈纳《比较诗学》,第33页,中央编译出版社1998年版。

重借鉴戏曲的“诗化的意象”这种表现性戏剧语汇：“不在舞台上创造现实生活的幻觉，而是通过某种象征形象的催化，在观众的心理联觉和艺术通感中创造出再生的饱含哲理的诗化形象。”^①

写意话剧自然不可能像戏曲那样主要以歌舞去抒发主观情意、哲理诗情，但是，它还是从戏曲审美中找到了表现美学与情感、诗意及哲理抒发之间的关联：“真正的表现原则和表现的美只存在于饱含哲理、饱含诗的激情和意境并找到美的形式的那些瞬间。”（徐晓钟《在兼容与结合中嬗变》）写意话剧的再现与表现结合，前者写实、叙事，后者写意、抒情，其蕴涵着诗化意象的表现性戏剧语汇，即是由戏剧冲突、人物命运等再现性剧情发展而来，而升华为富有表现美形式的诗情或哲理的，就像戏曲在矛盾推涌、情感激荡时而不得不歌、不得不舞。大致说来，反映现实它比较注重生活本质与哲理的揭示，刻画人物它比较注重心灵诗情的渲染。前者，例如《桑树坪纪事》写愤怒的村民为抗议“脑系们”要杀老牛“豁子”吃，而痛心打死“豁子”——“整个打牛的场面也随之形成一种震撼人心的慢动作舞蹈化场面：村民们发疯似地围着向四处逃窜的老牛‘豁子’。‘豁子’躲闪着、翻滚着、哀号着……”。联系剧中所写的村民“围猎”相恋的彩芳和榆娃、“围猎”当众受辱的青女、“围猎”外乡人王志科等，这些体现“围猎”意象的表现性戏剧语汇，就包含着剧作家对中国封建传统和现代专制的深沉思考。同样地，《辛亥潮》用“‘准舞蹈’场面，人群如波涛起伏”写四川民众的保路运动澎湃为革命浪潮，《WM(我们)》用“翻滚着，奔逃着，挣扎着”写知青们从“文革”的严寒与地震中醒来，等等，也都是以象征的诗化意象去概括生活，使生活的本质内涵得到强烈的表现。写意话剧用诗化的意象刻画人物，例如《中国梦》描

^① 徐晓钟《在兼容与结合中嬗变》，《戏剧报》1988年第5期。

写明明与志强在雷暴雨中奋力拼搏的“放排舞”，雷暴过后烧柴烤火、互生爱意的“篝火舞”等，来表现他们生与死的搏斗，表现他们死的威胁和爱的抚慰，优美刚劲，又使剧作对人的精神世界、心灵情感的揭示更有诗情和力度。同样地，《死水微澜》用“红绸舞”表现邓幺姑与罗德生的偷情狂欢，《生死场》用“隐喻做爱经过”的形体组合来表现赵三与王婆在杀地主前的兴奋、夸耀与激情，等等，也都是以象征的诗化意象将人物内心情感形象化。如此表现性戏剧语汇，它在破除现实幻觉的同时，又给予人们诗意的联想、意象的美、乃至哲理的思考。

二

“话剧”是由西方舶来的戏剧，它与中国传统的“戏曲”相对；“写意”是对民族戏曲审美特征的概括，它与西方传统话剧的“写实”相对。很显然，提出创造中国“写意话剧”，其实质就是从民族戏曲的写意美学出发，要创造一种既汲取西方话剧和民族戏曲的优秀艺术，而又不同于民族戏曲和西方话剧的新的民族话剧。

创造中国“写意话剧”是 1962 年由黄佐临明确提出的^①，但是，其探索道路漫长。可以说，自从西方话剧引进中国，戏剧家即开始了这种别具风姿的民族话剧的探索。

早期中国话剧作家还没有创造“写意话剧”的意识，但是朦胧地，话剧在中国发展过程中出现的某些困惑，促使他们对西方话剧与民族戏曲的关系，以及结合话剧与戏曲进行新的戏剧创造等问题进行了初步思考。早期中国话剧的演剧，较多西方色彩的春柳社等的“洋派”话剧曲高和寡，而较多汲取民族戏曲及曲艺的进化团、新民社等的“土派”话剧比较受欢迎，话剧与

^① 黄佐临 1962 年在《漫谈“戏剧观”》中称其为“写意戏剧”；1987 年，孙惠柱等编剧、黄佐临等导演的《中国梦》标明“写意话剧”。此后，戏剧界更多的就称这种民族话剧为“写意话剧”。

戏曲这两种不同的戏剧体系发生了冲突；当时，新旧剧界还各挟偏见、相互指责，遂又引发了关于新旧戏剧的论争。冲突和论争，就促使戏剧家去思考话剧在中国应该如何发展等问题。很多人都提出了新旧戏剧“融合”说。其中论述得较为深刻的，是早先参加春柳剧场，后转而研究戏曲的冯叔鸾。冯叔鸾认为，当时包括话剧、戏曲在内的中国戏剧变革之要务，是“第一先泯去新旧之界限，第二须融会新旧之学理，第三须兼采新旧两派之所长”。针对当时戏剧界在论述中西戏剧融合时大都纠缠于话剧、戏曲外在形态差异的偏颇和浅薄，他抓住戏剧审美的本质，强调要从“新旧两派之立，各有其成立之原理”入手去把握其“各有所长”，强调话剧与戏曲的融合首先必须在戏剧原理和审美特征上“融会贯通，使互相为用”，如此，才能在中西戏剧的碰撞与交融中做到“弃短取长，荟萃精华，而各成为百炼之精金，则改良之能事始毕，而戏剧之大观告成矣”^①。

冯叔鸾从“兼采新旧两派之所长”出发去谈中国话剧应该借鉴民族戏曲，尽管还少有“写意话剧”的观念，然而，它却是创造写意话剧的前提。因为如果没有这种“融会贯通，使互相为用”的审美借鉴，也就不可能有融合戏曲与话剧而另创“写意话剧”的探索。论争中值得注意的还有王梦生的观点。王梦生也强调中国戏剧变革要新旧融合，并且提出了“三步走”的变革想法。如果说他的“最初一步，以新戏之法改旧戏；第二步以旧戏之法入新戏”，还是注重戏曲、话剧各自的变革；那么，“第三步融合新旧两法，特别制为戏”^②，则初步触及到融合戏曲与话剧以创造新戏剧的问题。当然，王梦生还只是朦朦胧胧地初步触及到这个重要问题，他只是一笔带过就转而论述其他；但是从中也不难看出，正是西方话剧引进中国而引起新旧戏剧的碰撞

① 冯叔鸾《戏剧改良论》，《啸虹轩剧谈》（卷上），第4—5页，中华图书馆1914年版。

② 王梦生《梨园佳话》，第155页，商务印书馆1915年版。

与冲突,正是戏剧界融合新旧戏剧以创造中国现代民族话剧与民族戏曲的探索,才使人们朦胧地意识到20世纪中国戏剧的发展,在中西戏剧的碰撞与交融中,还将会创造出某种新的戏剧。

将王梦生等人的朦胧想法发展为比较清晰的观念,并且提出要从民族戏曲的“写意”出发,去融合中国戏曲与西方话剧以创造新的民族戏剧的,是1926年前后余上沅、赵太侔等“国剧运动”派的理论探讨。“国剧运动”派强调,无论是戏曲还是话剧,都应该是具有民族特色的中国戏剧。那么在现代中国,如何创造具有民族特色的中国话剧和中国戏曲呢?正是在这里,他们再次触及到西方话剧与民族戏曲的碰撞和交融的问题,并且就民族戏曲与西方话剧的审美特征进行了比较深入的阐述。此即余上沅所指出的:“近代的艺术,无论是在西洋或是在东方,内部已经渐渐破裂,两派互相冲突。就西洋和东方全体而论,又仿佛一个是重写实,一个是重写意。这两派各有特长,各有流弊;如何使之沟通,如何使之完美,全靠将来艺术家的创造,艺术批评家的督责。”^①这就是说,在20世纪中西文化交流的大背景中,中国话剧和中国戏曲的创造都不可能完全延续其原先的发展道路,而应该相互借鉴。因此,中国现代戏曲就并非传统戏曲的沿袭,它应该借鉴西方戏剧以创新——除了借鉴话剧以充实内容外,在音乐、唱工、舞蹈、舞美等方面还须借鉴西洋艺术的长处;中国现代话剧也并非西方话剧的照搬,它必须植根于民族现实与民族戏剧的深厚土壤。一方面要深入民族现实,在民族生活的描写中表现民族精神和民族灵魂,另一方面在艺术审美上,他们看到“西方的艺术家正在那里拼命解脱自然的桎梏”,“在戏剧方面,他们也在眼巴巴的向东方望着”,从而认为中国话剧更应该借鉴民族戏曲而有新的创造^②。

① 余上沅《旧戏评价》,《晨报副镌》1926年7月1日。

② 参见余上沅《旧戏评价》、赵太侔《国剧》(1926年6月17日《晨报副镌》)等文。

然而，现代中国戏剧发展使“国剧运动”派更神往的，还是在戏曲和话剧的碰撞与交融中，创造出一种新的民族戏剧。“国剧运动”派成员梁实秋晚年曾回忆说，他们当初所追求的戏剧，“不是我们现在所指的‘京剧’或‘皮黄戏’，也不是当时一般的话剧，他们想不完全撇开中国传统的戏曲，但要采纳西洋戏剧艺术手段”^①，指的就是他们在这方面的戏剧思考。这种戏剧不是话剧与戏曲的简单相加，而是在汲取戏曲与话剧的“特长”、除去话剧与戏曲的“流弊”后，所创造的一种新的民族话剧。它不是西方话剧的照搬，但又要借鉴西方话剧的优秀艺术；不是把它变成戏曲，但又要借鉴民族戏曲的艺术审美。它是话剧与戏曲在艺术表现上融会贯通的完美创造。余上沅当年论述民族戏曲和西方话剧，“如何使之沟通，如何使之完美”，也更多是从这方面着眼的。直到 1935 年，余上沅仍然憧憬着：“我们建设国剧要在‘写意的’和‘写实的’两峰间，架起一座桥梁——一种新的戏剧。”^②

从某种意义上说，“国剧运动”派关于创造中国现代民族话剧、民族戏曲，以及融合戏曲与话剧而创造新的民族戏剧的论述，亦是早先王梦生所谓“以新戏之法改旧戏”、“以旧戏之法入新戏”、“融合新旧两法，特别制为戏”等观点的深入。当然，“国剧运动”派的论述超越了王梦生等人的粗陋和偏颇，并且他们还明确指出，融合话剧与戏曲以创造新的民族戏剧，应该是更多立足于民族戏曲的艺术创造。余上沅说：“写实是西洋人已经开垦过的田，尽可以让西洋人去耕耘；象征（即写意——引者注）是摆在我面前的一块荒芜的田，似乎应该我们自己就近开垦。怕开垦比耕耘难的当然容易走上写实，但是不舍自己的

① 梁实秋《悼念余上沅》，《余上沅研究专集》，第 43 页，上海交通大学出版社 1992 年版。

② 余上沅《国剧》，《晨报》1935 年 4 月 17 日。

田也是我们当仁不能够相让的吧。”^①强调要从中国戏曲的“写意”(象征)美学出发去创造新的民族话剧，在这里，“写意话剧”的观念已经是呼之欲出。

三

“国剧运动”派要从戏曲“写意”出发，去创造融合中国戏曲与西方话剧的新的、完美的民族戏剧，这也是 20 世纪中国戏剧家的梦想。此后，诸如 30 年代熊佛西、杨村彬等在河北定县开展“农民话剧”运动，他们主张要“合流”中西戏剧的“根本精神”，使民族话剧成为“应用优生学的方法创造的混血的新新人”^②，40 年代在戏剧“民族形式”论争中，张庚提出民族话剧创造其“中心应当转移到中国自己的旧遗产上面来”^③，等等，都包含着戏剧家在这方面的艰辛思考。然而，就像梁实秋在《悼念余上沅》文中所说的，“他们的理想与希望落空了，因为扰攘的时局和不安定的生活都不利于实验性的戏剧运动”。

中国戏剧界重续如此梦寐以求，并且明确提出“写意戏剧”(写意话剧)的观念，是在 1956 至 1962 年前后。1956 年，中国举行了第一届全国话剧会演。许多应邀前来观摩的外国戏剧家，在热情肯定中国话剧成就的同时，也尖锐地指出了会演戏剧在剧本创作的公式化概念化，戏剧审美的自然主义等方面的不足；外国戏剧家特别谈到，他们没有看到中国话剧的独特艺术表现，他们希望中国戏剧家能够建立起现代话剧通向传统戏曲的艺术桥梁。中国观众对会演戏剧也提出了类似批评。这些批评引起戏剧家的高度警觉，他们再次强调“中国话剧要有鲜明的民族风格”，并在全国展开了“话剧民族化”的探索。

但是，由于种种原因，在后来的“话剧民族化”探索中，剧本

① 余上沅《中国戏剧的途径》，《戏剧与文艺》1 卷 1 期，1929 年 5 月。

② 杨村彬《土生土长与接受遗产》，《民间半月刊》1937 年第 3 期。

③ 张庚《话剧民族化与旧剧现代化》，《理论与现实》1 卷 3 期，1939 年 6 月。

创作公式化概念化的批评没能引起人们的重视,探讨的重点大都集中在话剧形式、尤其是舞台演剧的民族化上;而就演剧形式、艺术表现去探索话剧民族化,人们更多的又是强调要着重继承民族戏曲传统。因此,探索的重心最后就偏向于要从戏曲出发去创建中国话剧的民族演剧学派,其主要内涵,就是焦菊隐所说的:“我国的戏曲艺术特别丰富,使我们有条件为话剧演出创造各种各样的表演方法,使它在世界舞台上开放出鲜艳的花朵来。”^①

由焦菊隐导演、北京人民艺术剧院演出的《虎符》、《蔡文姬》等剧,可以看作是这场演剧探索的代表。焦菊隐的探索着重强调了三点:第一,针对当时话剧演出中角色内心的生活内容不能通过情绪饱满的、富于感染力的形式将其表现出来的弊病,焦菊隐强调,话剧表演也要化用诸如“亮相”等戏曲的粗线条身段动作去勾勒人物性格的轮廓,通过简练、鲜明、精确的形体动作的组合去表现人物的内心活动,有时甚至采取“离形得似”的方法去“尽可能夸大和突出人物的神”,其舞台形象的创造充满艺术魅力。第二,正因为看到戏曲演剧其形体动作具有丰富的艺术表现力,所以,焦菊隐强调话剧导演也要注重“从台词里挖掘形体动作和舞台行动”,运用戏曲“有话则长,无话则短”的审美特征——“与刻画人物有关者,要细,不放过任何一点细微的矛盾冲突。要有浓郁的情感,细致的过程”;相反地,“与刻画人物的思想、内心矛盾冲突无关者,该简就简,不拖,不追求所谓的‘真实’”——去描绘形象,并以其所形成的“节奏”而将舞台形象连接成完整生动的画面,创造性地“在舞台这种画布上,画出动人心魄的人物来”。第三,如此演剧要求舞美设计打破写实话剧的“第四堵墙”,焦菊隐又强调要借鉴戏曲的

^① 焦菊隐《让话剧丰富多彩起来》,《焦菊隐文集》第3卷,第405页,文化艺术出版社1988年版。

“演戏”意识，以建立话剧舞台虚实结合的新的戏剧时空：“在有限的空间和时间中（舞台演出），表现出无限的空间和时间（生活真实）”；并且指出，话剧舞美借鉴戏曲写意的“虚实结合”，主要是学习它怎样突出人物的表演，怎样激发观众的想像与创造，从而在舞台上烘托出“饱满而富有诗意的整体形象”^①。

焦菊隐对民族戏曲和西方话剧都有深入研究。在舞台实践的基础上，他把这场演剧探索，总结为是从民族戏曲美学出发，“要用话剧艺术的形，来传戏曲艺术的神”^②。如此演剧探索，就与中国话剧自进化团等早期“土派”演剧以来虽也借鉴戏曲演剧，但那更多是为了适合观众的欣赏趣味或是加强演剧的“民族色彩”不同，它是要从中国戏曲的写意美学出发去创建民族话剧的演剧体系。因此，尽管焦菊隐没有提出“写意话剧”的概念，但是，无论是表演、导演还是舞美，他都强调要用戏曲演剧的写意之“神”去融合斯坦尼体系的写实之“形”，“写意话剧”的审美实质已经蕴含其中；也尽管由于这些剧本的写实限制了舞台的写意创造，但是，《虎符》、《蔡文姬》等演剧还是以其鲜明的诗的形象和浓郁的诗的意境，在写实框架内较好地体现出写意的风采。此外，在这场演剧探索潮中出现的《桃花扇》（欧阳予倩导演）、《红色风暴》（金山导演）、《红旗谱》（蔡松龄导演）、《激流勇进》（黄佐临导演）、《关汉卿》（朱端钧导演）等演剧，也都在这方面有积极的探索。尤其是黄佐临，他还在戏剧界演剧探索的基础上，第一次明确提出要创造中国“写意戏剧”（写意话剧）。

正是因为这场演剧探索突破了中国话剧舞台长期以来斯

① 参见焦菊隐《论民族化》、《导演·作家·作品》、《谈话剧接受民族戏曲传统的几个问题》等文，《焦菊隐文集》第4卷，文化艺术出版社1988年版。

② 焦菊隐《〈武则天〉导演杂记》，《焦菊隐文集》第4卷，第109页，文化艺术出版社1988年版。

斯坦尼体系一统天下的局面，而在戏剧形态、艺术审美、表现手段等方面都有新的创造，1962年，黄佐临从“观念”的理论高度，指出中国话剧需要拓展“戏剧观”，他并且为中国戏剧界引进了布莱希特演剧体系。黄佐临说：世界话剧“曾经出现无数的戏剧手段，但概括地看，可以说共有两种戏剧观：造成生活幻觉的戏剧观和破除生活幻觉的戏剧观；或者说，写实的戏剧观和写意的戏剧观”。他认为中国戏剧家应该“放胆尝试多种多样的戏剧手段”，尤其应该从民族戏曲出发去追求“写实写意混合的戏剧观”，以“创造民族的演剧体系”^①。而就“写意戏剧”的创造来说，黄佐临强调，要从民族戏曲“写意”美学出发去融合布莱希特和斯坦尼，以追求戏曲与话剧、写意与写实的某种融合。他这时期导演的《八面红旗迎风飘》、《激流勇进》等剧尽管还不大成功，却都显示出其独特的戏剧追求。

因此，尽管这场“话剧民族化”探讨在民族话剧的现代化创建这个根本问题的理解上有偏颇，它忽视了民族现实内容的真实表现，忽视了与世界戏剧的广泛联系；而影响了中国话剧的深入发展，但是，其艺术探索对写意话剧的演剧创造有重要意义。

四

中国“写意话剧”的探索与创造，早期主要是理论思考，20世纪50至60年代着重演剧探索；发展到新时期，它在理论探讨和演剧实践两方面都有深入。理论探讨集中体现在深受黄佐临《漫谈“戏剧观”》影响而展开的“戏剧观”论争中，戏剧的舞台假定性本质的肯定和戏剧探索向民族戏曲传统的回归，中国话剧很明显地，在从再现—写实美学向表现—写意美学拓展和倾斜；舞台实践更是在黄佐临等导演的《中国梦》、徐晓钟等导演

^① 黄佐临《漫谈“戏剧观”》，《人民日报》1962年4月25日。

的《桑树坪纪事》等演剧中获得巨大成功。从中国戏曲的写意出发去融会布莱希特和斯坦尼，黄佐临着重以舞台假定性去突破“第四堵墙”，以演员的精彩表演去形象地揭示“以粗犷的笔触大笔勾勒”的波澜壮阔的现代社会，去诗意图地表现审美对象的本质特征和艺术家的心灵情感，《中国梦》的舞台创造充满诗情画意。徐晓钟强调要以美的形式去表现包含哲理内涵的诗化意象，舞台时空结构追求传神和意境，戏剧表演着意从再现向表现升华，《桑树坪纪事》的舞台创造富有哲理诗情。其他写意话剧的舞台演出，诸如刁光覃与林兆华导演的《狗儿爷涅槃》、查丽芳导演的《死水微澜》、田沁鑫导演的《生死场》等，也都有其独特的风姿魅力。

然而对于中国写意话剧的创造来说，新时期最重要的，还是戏剧家开始写意话剧的剧本创作并获得成功。它标志着中国写意话剧的探索走向成熟。

为什么说剧本创作对于中国写意话剧的创造具有如此重要的意义？这其中的甘苦，长期执著于写意话剧追求的黄佐临最清楚。早在《漫谈“戏剧观”》中，他就谈到剧本创作对于写意话剧探索的决定性作用：“剧本、剧本，一剧之本。如果一个剧本是以写实戏剧观写的，我们就很难以写意的戏剧观去演出。”这就是说，尽管写意话剧在理论方面早先就有比较清晰的思考，也尽管写意话剧后来在舞台演剧中又有探索，但是，如果没有符合这种戏剧形态和美学要求的剧本创作，写意话剧的探索和创造都是有限的，更是不可能获得成功。这就是为什么，焦菊隐的舞台探索“要用话剧艺术的形，来传戏曲艺术的神”，并且他是选择了《虎符》、《蔡文姬》这样更多是以情感抒发贯穿的戏剧，^④也只能是在写实框架内具有较多的写意风采；这也就是为什么，黄佐临自 1951 年就有“写意戏剧”比较明确的追求，但因缺少合适的剧本，数十年来他苦苦地思考和探索都少有建树，直到 1987 年与《中国梦》剧本相遇，他才创造了自己舞台艺

术的辉煌。

中国戏剧家长期以来，都在思考、探索从民族戏曲的写意美学出发去创造一种独特的民族话剧，却为什么没有这种剧本创作的尝试？这其中的原因是多样的，最重要的，可能是世界戏剧在五四前后引进中国，主要是以易卜生为代表的西方近现代写实话剧创作，加上后来又引进了集西方近现代写实演剧之大成的斯坦尼体系，如此，写实观念在中国话剧的发展中就根深蒂固，形成剧本创作和舞台演剧的所谓“易卜生—斯坦尼”模式。而用这种写实的戏剧观念，是绝对创作不出写意话剧剧本的。尽管长期以来，中国戏剧家从理论和演剧上都在探索，力求突破写实戏剧大一统的局面而有新的、别样的创造，但是，因为写实文学及戏剧与 20 世纪中国社会现实错综复杂的关联，这些努力都没能改变“易卜生—斯坦尼”模式在中国话剧界的绝对地位。而正是在这个意义上，20 世纪 80 年代前期中国戏剧界广泛展开的“戏剧观”论争，它首先就在观念上为写意话剧的剧本创作打开了道路。尽管这次“戏剧观”论争与 50 年代那场“话剧民族化”探讨有些相似，绕开了话剧创作内容的“假、干、浅”等尖锐问题，而偏向对“熟、老、旧”等话剧艺术形式问题的探索，它同样影响到中国话剧发展的深入，但是，论争又确实使中国戏剧界看到了因为长期闭关锁国，中国话剧固守“易卜生—斯坦尼”模式其戏剧观念的狭窄与僵化，看到了舞台假定性等戏曲美学的西传及其对西方现代戏剧创造的影响，从而对民族戏曲的美学精神和艺术价值有了深刻的认识。因此很快地，跳出“易卜生—斯坦尼”模式而借鉴其他戏剧流派，突破“写实”、“造成生活幻觉”的戏剧观，尝试“写意”、“破除生活幻觉”的戏剧观，成为中国话剧最热门的艺术探索。写意话剧的剧本创作，正是在新时期这股戏剧创新浪潮的推涌下才应运而生的。

此前的中国话剧，例如田汉、曹禺、夏衍、郭沫若、老舍等的

创作,与中国戏曲也有密切的美学关联,然而,那更多是在基本保持西方传统话剧风貌的基础上去借鉴戏曲的审美精神和艺术原则,目的是加强“民族风格”。当然,写意话剧也不可能像戏曲那样唱、念、做、打综合,它仍然是以语言和动作为主,不可能像戏曲那样程式化,它仍然是比较接近生活的艺术表现,不可能像戏曲那样以“叙述”方式搬演故事,它仍然是在现实人生的“展示”中写人叙事。不过,虽然写意话剧创作还是采用话剧形式,甚至有时它还借鉴西方现代派戏剧的某些表现手法,但是,它在戏剧美学上更多是从民族戏曲的“写意”出发,于再现的基础上着意表现,在写实与写意的结合中偏向写意,因而其中就更多渗透着戏曲审美的时空写意性、动作写意性和诗化写意性。也正是这些鲜明的写意特征,使中国写意话剧的创造不仅舞台演剧有其独特的风格,而且,其剧本创作的美学形态也在世界戏剧中独树一帜。

必须指出,我们肯定中国“写意话剧”的探索,并不是排斥或否定写实话剧,而是强调中国话剧应该有丰富多彩的艺术创造。中国话剧发展的根本问题是民族话剧的现代化创建,正是在这里,民族戏剧传统的现代性、创造性的转化是个重要课题,写意话剧的探索因而有其特殊的价值。而从 20 世纪世界剧坛的整体情形来看,在东西方戏剧的交流融会中进行创造是其发展趋势。德国的布莱希特、法国的阿尔托、苏联的梅耶荷德、波兰的格罗托夫斯基、英国的布鲁克等西方戏剧家,都从中国戏曲及东方戏剧中汲取营养而创建了他们的戏剧体系,中国戏剧家在与世界戏剧保持密切联系的同时,更应该立足于民族戏剧传统去寻求新的创造。1936 年,梅耶荷德在欣赏了梅兰芳的精彩演出后,曾经预言:“未来戏剧的光荣将建立在这种艺术的基础上。那时,将出现西欧戏剧艺术和中国戏剧艺术的某种结

合。”^①西方传统话剧的“写实”和中国传统戏曲的“写意”是世界戏剧的两极，在这两极之间有着无数的“结合点”，那是世界各国戏剧家驰骋创造的艺术天地。而从中国戏曲的写意美学出发去创造民族话剧，也正是中国戏剧家对于世界戏剧的独特贡献。

^① [苏]梅耶荷德《梅耶荷德谈话录》，第252页，中国戏剧出版社1986年版。

论新时期小剧场戏剧的艺术变革

胡星亮

新时期小剧场戏剧是从 1982 年北京人艺演出《绝对信号》开始的。从 80 年代小剧场的偏重现代派的戏剧探索,到 90 年代小剧场的实验与商业、现代与传统、先锋与通俗的多元并存,在世界小剧场运动史上,中国小剧场戏剧走过了一段独特的发展道路。

什么是“小剧场戏剧”的艺术特性?中国戏剧家是在中外戏剧交流和小剧场艺术实践中,逐渐感受到剧场空间对于小剧场戏剧的重要性,而认识到小剧场戏剧的本质特征就在于它那较小的、非常规的剧场空间。这就像林克欢所说的:“近百年来,小剧场艺术经历了许许多多的变化,不同国家、不同地区的发展也不尽相同,尤其是在经历了现代主义—后现代主义的淘洗之后,小剧场艺术更形成了千差万别的艺术形态。但几乎所有的剧场演出,都必须考虑剧场空间的特点”^①。确实,如果说实验、探索还并非小剧场的必须,传统的、商业的、主流的戏剧也可以是小剧场的,那么,较小的、非常规的剧场空间特点,

① 林克欢《小剧场的理论与实践》,《中国戏剧》2001 年第 11 期。

就是所有小剧场戏剧都必须考虑的。这就是说，不论是现代的还是传统的、主流的还是商业的，进入小剧场，都必须在这个较小的、非常规的剧场空间里进行艺术的探索与创造。

小剧场戏剧必须在较小的、非常规的剧场空间里进行艺术探索与创造，而当演员和观众走进这个较小的、非常规的剧场空间时，其观演关系和艺术感受比较大剧场肯定会发生变化；于是相应地，编剧的意识和表现、导表演的观念和方法、舞美设计的追求和技巧，等等，也必然会有所变革。小剧场戏剧因此而呈现出独特的品格与魅力。

—

小剧场有正规的和非正规的两种，新时期的小剧场戏剧大都是在非正规的小剧场演出的。这种小剧场可以是大剧场的排练场、休息室或舞台，也可以是教室、饭厅、车间、仓库或咖啡馆、舞厅、酒吧等场所。而不论是正规的或非正规的小剧场，它们都不是传统意义上的剧场，没有传统大剧场的镜框式舞台，也没有用乐池或脚灯隔开的固定的表演区和观众区，它们就是面积较小的、简陋空荡的演剧空间。在如此“小”而“空”的场所演出，建构适宜的剧场空间和戏剧空间，组合融洽的观演关系，就成为小剧场演剧的首要问题。

应该说，新时期小剧场戏剧从《绝对信号》开始，就较好地把握了这个问题。这当然也得益于戏剧家对西方小剧场艺术的借鉴。西方戏剧家把建构戏剧空间、组合观演关系看作是小剧场演剧的根本，就像苏联戏剧家尤·斯梅尔科夫在其论著《小剧场戏剧》中所说的：“小剧场乃是一个可以变化观众和演区空间关系的场地，从而有助于建立一个恰好适合于某一个具体的戏剧演出的空间。”^①中外戏剧的交流和小剧场的艺术实

^① 转引自童道明《小剧场戏剧的复兴》，《中国话剧研究》第2期（1991年3月）。

践,也使中国戏剧家对小剧场的空间建构和观演关系非常重视,他们认识到:“小剧场演出的演员与观众的空间关系可以根据不同的剧目演出的需要加以调整因而发生变化。也就是说,每一个小剧场演出都是观演关系的一次重新结构,因此,它能为每一个演出提供创造新的、最适合于这一个演出的剧场空间。”^①童道明的这段话可以代表中国戏剧家对此认识的深度,从中也不难看出斯梅尔科夫等西方小剧场观念的深刻影响。

从斯梅尔科夫、童道明等的论述可以看出,小剧场的剧场空间和戏剧空间的建构,大致包括三个层面的内容:剧场空间中观演关系的组合,戏剧空间中导演的艺术创造,和戏剧空间、剧场空间的舞美设计。

在小剧场演剧,导演和舞美设计不需要、并且也不能像大剧场那样,让演员和观众在固定的舞台和观众席进行演出活动,他们能够、并且也必须在这个较小的、简陋空荡的剧场里,为每个剧目建构独特的剧场空间、组合独特的观演关系。因为没有乐池或脚灯,也因为表演区与观众区的比较贴近,小剧场演剧就不仅可以将观众包容在进行演出活动的“剧场空间”中,而且更常见和更独特的,是能将观众包容在特定戏剧情境的时空结构即“戏剧空间”中。由此,就形成小剧场戏剧特有的观演关系,和小剧场演剧灵活多变又富有意味的戏剧空间。或是像《绝对信号》、《挂在墙上的老B》、《火神与秋女》、《思凡》、《与艾滋有关》等演出,表演区延伸到观众区当中,或是像《母亲的歌》、《屋里的猫头鹰》、《押解》等演出,观众环绕表演区欣赏,或是像《天上飞的鸭子》、《大西洋电话》等演出,除观众前面的主要表演区外,还在剧场的不同方位设有表演区,或是像《留守女士》、《陪读夫人》等演出,表演区渗透在观众区当中,等等。上述伸出式、中心式、散点式、渗透式等,是新时期小剧场较常见

^① 童道明《关于小剧场戏剧》,《剧影月报》1989年第7期。

的演剧样式。当然,更多的演出是在这些演剧样式基础上去发挥创造,戏剧家都力求给每个剧目建构不同的戏剧空间和观演关系。小剧场演剧的这种独特创造,它将传统大剧场的“舞台艺术”转变为整体的“剧场艺术”,形成观演共创和共享戏剧空间的融洽氛围。它充分发挥了剧场艺术的优长,尤其是发挥了小剧场艺术演员与观众直接交流的独特魅力。

小剧场演剧独特的戏剧空间和观演关系,必然会促使导演的艺术创造发生某些变革。首先,是要通过戏剧空间的建构和观演关系的组合形成独特的导演语汇,以揭示演剧内涵。例如谷亦安导演的《屋里的猫头鹰》,观众被要求穿黑披风、戴猫头鹰面具进入剧场环形而坐。观众既是剧情所规定的猫头鹰群体的扮演者,其观演关系的组合又有着深层寓意——人人都是猫头鹰,猫头鹰的处境也就是人类的处境,如此戏剧空间的建构和观演关系的组合,就包含着导演对演剧内容的感受、理解和评价。其次,导演要为演员与观众的交流创造条件,并促使观众参与戏剧空间的建构。或是像林兆华导演《绝对信号》处理蜜蜂姑娘那段长篇独白那样,不是站在台口朝着远方抒情,而是几乎与观众面对面地倾诉;或是像俞洛生导演《留守女士》那样,直接把观众处理成咖啡厅的顾客,使观众有身临其境的参与感;或是像王晓鹰导演《魔方》那样,在某些场合让观众卷入剧情,与演员对话或即兴参与演出。新时期小剧场强化观演交流的这三种主要形式,比较大剧场演剧,其方式和效果都是独特的。第三,是小剧场演剧独特的空间建构和观演关系,需要导演流动性的、多支点的舞台调度。因为小剧场的表演与观赏不同于大剧场演员大都是正面朝向固定的观众席,它是多侧面、多方位的,所以,就像张奇虹在总结《火神与秋女》等剧导演时指出的:“在舞台调度方面,对支点的运用则是多角度、多侧面的处理,强调此剧的生活流动,而不追求舞台画面一般的完

整和对称,从而打破了人为的摆出来的画面感。”^①这样,既能形成小剧场演剧的戏剧空间的流动,又能从多侧面加强演员与观众的交流。

小剧场演剧独特的戏剧空间和观演关系,同样决定着其舞美设计的独特性。如果说诸如《留守女士》与《搭积木》这类偏“实”的设计,《灵魂出窍》与《思凡》这类偏“虚”的设计,和更多的《绝对信号》与《押解》这类虚实结合的设计,以及小剧场演剧中音响、灯光的“角色”作用等,在大剧场演剧中同样存在,如果说在小剧场演剧独特的导演语汇中同样包含着舞美的“有意味的形式”的创造,那么,小剧场的舞美设计,至少还有三点是独特的:首先,是它必须根据不同剧目去设计不同的剧场空间和戏剧空间(而不仅是大剧场的舞台空间),组织不同的观演空间关系(而不仅是大剧场的舞台设计)。这是小剧场舞美设计区别于大剧场的最突出特点。因为小剧场的表演区与观众区比较贴近,其舞美设计就力求将戏剧空间充满整个剧场空间,并使观众也成为戏剧情境的组成部分,从而,观演之间能够形成强烈的、直接的交流,整个剧场空间都沉浸在融洽亲近的氛围中。《留守女士》把整个剧场装饰成酒吧茶座,《陪读夫人》把剧场装饰成举行派对的家庭起居室,观众就像是进入酒吧茶座的顾客或是被邀请参加派对的客人,都突出了小剧场观演共创与共享的特征。其次,小剧场大都是“黑匣子”式的空间,即便原先不是“黑匣子”式的,舞美也大都会采取“黑匣子”式的设计。例如《情感操练》是在某剧院排练场的大舞台上演出的,拉上大幕,这个大舞台就变成了“黑匣子”,表演区和观众区都在这个“黑匣子”里。这是因为“黑匣子”式的小剧场更能够给予人们物理空间小、观演距离近的感觉,也因此更能激发演员的表演、强化观众的参与,有助于观演的交流。第三,小剧场舞美设计

^① 张奇虹《争取话剧观众之我见》,《戏剧》1989年第3期。

有时甚至将剧场内外的环境空间都纳入戏剧空间。比如《思凡》的“黑匣子”版是在阴历大雪节气那天演出的——“今日大雪，我们一起下山”。当戏演到小尼姑和小和尚最后说“两人成双”时，小剧场的窗户打开，窗外的漫天大雪和鞭炮声就与剧场内的演出构成特定的戏剧情境。

新时期小剧场戏剧在戏剧空间建构和观演关系组合中的不足，主要有两点：一是有些演出对观演关系的安排考虑不够，为什么某个剧目的演出要建构某种戏剧空间、组合成某种观演关系，主要不是从揭示剧作内涵着眼，而更多的是为小剧场而小剧场、为创新而创新；二是有些演出虽然是在小剧场，但导演的舞台调度、舞美的设计装置等却仍然是大剧场的，使人感到夸张造作、不大自然。这些都影响了小剧场戏剧的艺术创造。

二

演剧的观演关系与剧场空间密切相关。在相当程度上，戏剧家对剧场空间进行变革，也就意味着戏剧的观演关系将发生某些变化。小剧场的剧场空间小，表演区与观众区的贴近甚至相互渗透，这种物理空间距离的缩短，同时也拉近了观演的心理空间距离；并且更重要的，是这心理空间又会迅即转换成艺术空间，观演之间近距离的相互感应、直接交流等，都会影响到演员与观众的心理反应、表演创造和欣赏接受。从而，相对于大剧场，小剧场演剧观演关系的变革，又给戏剧艺术的发展带来某些新的东西。

小剧场戏剧从本质上说是“质朴戏剧”。简陋空荡的剧场，虚实相生的舞美设计，表演作为剧场艺术的主体就鲜明地突现出来；而小剧场特定的剧场空间和观演关系，又不但严格地检验着演员的表演技能，而且对演员的表演提出了新的要求。因为观演贴近，观众在剧场中能清晰地感受到演员的眼神和呼吸，任何虚假造作都会遭到拒绝，所以，它要求演员以更充实的

体验和更真实的表演去感动观众。在这方面，中外小剧场似乎都有相似之处。西方戏剧家诸如莱因·哈特、斯坦尼斯拉夫斯基、格罗托夫斯基等，都非常强调小剧场演剧的真实感；而民族戏曲美学的滋养，又使中国戏剧家在这方面的探索别具风采。这一点，从新时期小剧场运动的开始就体现出来。林兆华、高行健考虑在小剧场演出《绝对信号》，一方面，是“试图在话剧表演艺术上取得更大的真实感”，而另一方面，则是尝试“在近乎戏曲的光光的舞台上，只运用最简朴的舞美、灯光和音响手段，来创造真实的情境”，“取戏曲艺术之所长来丰富话剧的艺术表现手段”^①。

如此，就形成新时期小剧场表演的最突出特点：舞台假定性与表演真实性的结合。演员表演真实、自然，舞美设计简洁、凝练，在客观景物大都是假定性的戏剧空间中，演员以充满内在体验和真切情感的表演，却令人信服地展示出不同的戏剧时空和人物心境。林连昆饰演老车长（《绝对信号》）、奚美娟饰演乃川（《留守女士》）、胡庆树饰演老船长（《同船过渡》），等等，这些受到普遍赞誉的形象创造，都显示出小剧场艺术的如此魅力。倘若同样是舞台假定性的演剧，比较大剧场，这里至少有两点是小剧场特有的：第一，是面对面表演的真实细腻。不同于大剧场的观演距离较远，其表演可适当地放大、夸张，小剧场的观演贴近甚至相互渗透，观众能够看清演员所饰角色的表情、动作和内心情感的细微变化，这就要求演员无论是台词还是动作都不能拿腔作调，而要以充实、深切的体验和真实、细腻的表演，使观众获得真切亲近、呼吸与共的审美享受。胡伟民排演《母亲的歌》强调“没有表演的表演”，林兆华排演《绝对信号》强调“不像表演的表演”，俞洛生排演《留守女士》强调“没有

^① 林兆华、高行健给曹禺的信，见《〈绝对信号〉的艺术探索》，第5、6页，中国戏剧出版社1985年版。

表演痕迹的表演”,等等,都体现出如此艺术追求。第二,是非话语表演的丰富生动。相对于大剧场演剧更多注重话语的传达,小剧场演剧的人物情感流露,更多的是抓住典型细节而通过形体动作、面部表情等非话语表演体现出来的。《留守女士》剧终,乃川默然地凝视着子东离去,奚美娟那紧握着的双手的神经质的扭动,就让观众真切地感受到了人物心灵情感的波动;在胡庆树那因惊恐、痛苦或喜悦而情感变化的眼神中,观众又读出了一个老船工多么厚重的生活体验和人生况味!而在时空灵活多变的假定性戏剧情境中,正是演员真实细腻的表演和丰富生动的非话语演技,激发起观众的确定性想像和演剧的真实感,又使小剧场最大限度地发挥了戏剧艺术的表演功能。

小剧场演剧特定的戏剧空间和观演关系,使演员与观众的交流也不同于大剧场的间接式的,它更多是直接的交流。林兆华排演《绝对信号》,他说:“用小剧场的方式主要想和观众达成更多的默契和交流。推翻所谓的‘第四堵墙’的概念,让演员直接面对观众。”^①让演员直接面对观众进行心灵的对话和交流,后来就成为新时期小剧场表演的重要探索,而这种表演形式,又确实将剧场艺术人与人交流的特征发挥得淋漓尽致。应该说,上述面对面表演的真实细腻和非话语表演的丰富生动,就戏剧交流而言,它们又都是小剧场戏剧的观演直接交流的部分体现,演员的举手投足、一笑一颦,都能直接使观众产生强烈的心理共振和情感反馈;而小剧场演剧的观演直接交流,还有两种形式也是非常重要的。一种是台词的内心独白,这是很多小剧场演剧都采用的与观众直接交流的形式。最著名的是尚丽娟在《绝对信号》中饰演蜜蜂姑娘的那段长篇独白。这段独白表现的是蜜蜂姑娘矛盾复杂的心理活动,又是通过梦幻中的想像形式表现出来的,应该如何表演呢?如果像大剧场演剧那样

^① 转见张专《戏剧就是归故乡——林兆华访谈录》,《现代传播》1995年第1期。

对着空间抑扬顿挫、激情洋溢地抒发,就显得雕琢痕迹太重,尚丽娟说:“我试着改变开始时对着空间交流的办法,把虚幻中的人物设想成出现在观众席中,把眼神的焦点拉近、聚实,真实地去和‘他们’交流。同时我还试着把本是自言自语的话改为对观众说,……力图用这些办法来打破台上台下的隔膜,使观众由冷静的旁观者成为戏剧的参与者。”^①把观众当作朋友那样去倾诉,这使演员获得了真实的信念和丰富的想像,也使观众活跃了观剧心理。另一种形式,就是形体表演的“立体化的雕塑感”,这也是小剧场演剧与观众直接交流的重要形式。不同于大剧场舞台上的演员总是面对固定的观众席,小剧场观演空间的多侧面,它一方面要求演员的表演必须根据需要随时变换方位,另一方面,又要求演员即便是面对某个方位,其表演也要使多方位的观众都能观赏和感受到,并能准确、鲜明地传达出特定情境中的人物关系和人物心理。《绝对信号》、《留守女士》、《同船过渡》等演出,在这方面都有较好的创造。

必须指出的是,小剧场强调真实表演和直接交流,并非要求演员表演的生活化的、自然形态的展示。观演贴近并不意味着取消观演关系中的审美距离。从这个意义上说,新时期小剧场中有些演出,或者仍是大剧场表演程式的“舞台腔”,或者是故作松弛的琐碎“自然”形态,都不是真正的小剧场艺术创造。还应该指出的是,真实细腻虽然是新时期小剧场表演的主要形态,但不是唯一形态,那些写意性的剧目如《屋里的猫头鹰》、《思凡》等,其风格就趋于夸张变形或游戏式的表演。不足的是,新时期小剧场这种多样化的演剧创造还不够,表演风格还嫌单调。小剧场表演的艺术创造还需要深入探索。

小剧场特定的戏剧空间和观演关系,不仅对演员的表演提出新的要求,同样地,它对观众的观剧心理也有深刻影响。它

① 尚丽娟《在〈绝对信号〉中处理六分钟独白的体会》,《戏剧学习》1983年第2期。

能使观众产生一种在大剧场中常常被抑制的参与演出的心理体验,形成观演关系的互动性。这种观众参与感,也是小剧场演剧的独特魅力。

与新时期小剧场强化观演交流的形式相对应,其演剧的观众参与,也大致可以分为“倾诉与倾听”型、“临场介入”型、“即兴表演”型等形式。“倾诉与倾听”型,就是小剧场演剧常见的演员面对观众内心独白而在观众心理上引起反应,就像尚丽娟在《绝对信号》中所追求的,是“力图用这些办法来打破台上台下的隔膜,使观众由冷静的旁观者成为戏剧的参与者”。它能消除观众在大剧场中那种“隔岸观火”的观剧态度,迅速引发他们的心理投入和情感共鸣。这属于心理参与。“临场介入”型是指观众既是观赏者,同时因为观演空间的特定安排,观众又成为戏剧情境的重要组成部分。比如《留守女士》等演出,观众就是演员所饰角色的顾客或客人,可以说是在戏剧情境的创造上参与了演出。这属于情境参与。“即兴表演”型则属于行动参与。例如《思凡》演到小尼姑和小和尚人性觉醒后,导演让演员不仅将那些经卷抛弃、踩在脚下,而且让演员将经卷扔向观众席,使观众也即兴卷入剧中“践踏经典”的戏剧行动,感受人性解放、个性自由的精神愉悦,又出色地创造了诗意化的剧场氛围。大剧场演剧当然也有“观众参与”,但是,那大都是观众在想像中同舞台上演出的事件产生共鸣或发生移情作用,小剧场演剧的观众参与有独特的创造。

自然,无论是“倾诉与倾听”型、“临场介入”型还是“即兴表演”型,作为引发观众参与的手法,它们都必须是在不破坏观众审美欣赏前提下的戏剧创造。因此,小剧场演剧的观众参与应该是艺术的、科学的。所谓“艺术的”,就是要让观众真正是情不自禁地卷入演出的戏剧空间和剧情氛围,而不能强制性地要求观众参与;所谓“科学的”,就是小剧场演剧的观众参与应该有所设计,在剧情发展、人物命运和心灵抒发的何处需要引发

观众参与,都要适宜和适度,不能随意为之或频频乱用。否则,就会破坏演员表演和观众欣赏的艺术完整性。在这两方面,新时期小剧场戏剧都还存在着不足。

三

小剧场戏剧不仅是一种独特的演剧形态,它还是一种独特的戏剧样式。小剧场的艺术变革不仅影响着导演、舞美的剧场创造和演员、观众的观演关系,其影响同样渗透到剧本创作中。正因为如此,1989年南京小剧场戏剧节后,黄佐临参照欧美著名小剧场的发展情形,提出“剧本剧本,一剧之本”,有独特追求的小剧场剧本,也“应该是小剧场的主要特征”^①;1993年北京小剧场戏剧节上,曹禺同样强调:“要繁荣小剧场戏剧,必须从剧本创作抓起”,“一定要努力创作出高水平的小剧场戏剧的剧目”^②。曹禺、黄佐临都深刻指出了剧本创作对小剧场戏剧发展的重要性,也深刻意识到小剧场剧本创作有其独特的审美属性。

比较大剧场,小剧场剧本创作的独特审美属性又有哪些呢?一方面,中国戏剧家是在中外戏剧交流中,去发现西方小剧场剧本创作的特点的。比如,徐晓钟根据苏联小剧场的发展情形,认为“小剧场的观演关系贴近、交流直接、观众参与意识强烈等特性,有利于剧目贴近现实”;张奇虹在瑞典、挪威、苏联等国考察小剧场戏剧后,强调小剧场剧作“揭示出人的心底深处的隐秘,使观众能看到人物心灵的流程,听到心中的声音”的重要性,等等^③。而另一方面,新时期小剧场演剧中那些重大事

① 黄佐临《序》,《小剧场戏剧研究》,第3页,南京大学出版社1991年版。

② 《中国文联主席、中国戏剧家协会主席曹禺的讲话》,《中国话剧研究》第9辑(1996年1月)。

③ 参见徐晓钟等《振兴话剧的一条出路》(《剧影月报》1989年第7期)、张奇虹《小剧场艺术魅力初探》(《戏剧评论》1988年第4期)等文。

件的宏大叙事、封闭叙事的剧本创作,它们与小剧场的剧场空间、观演关系的不和谐及其受到批评,也使戏剧家在实践的摸索中逐渐把握了小剧场剧本创作的某些特点。

正因为意识到小剧场戏剧更“贴近现实”,而小剧场独特的空间建构和观演关系,又使其“贴近现实”更多地寻求与观众的情感亲和、心灵共振,新时期的小剧场戏剧大都是反映人们所关心的社会热点,描写普通人的生活经历和心灵历程。新时期小剧场戏剧反映较多的当代青年、出国留学、婚恋家庭等,就大都是这种能与观众贴近和共鸣的题材。《绝对信号》通过黑子、蜜蜂姑娘、小号等人生活与情感的冲突,表现当代青年的现实遭遇和思想困惑,揭示出人的价值追求不能与社会秩序冲突的深沉主题。《火神与秋女》(苏雷)、《泥巴人》(熊早)等剧也是描写年轻人的人生、理想、爱情的憧憬与挫折、追求与失落,于平淡中蕴含着深意。《留守女士》(乐美勤)描写出国潮中夫妻分离、天各一方的痛苦与无奈,从中反映出在世界文化大背景上,人们的生存处境和思想观念的变革。《陪读夫人》(俞洛生)、《大西洋电话》(王建平)、《美国来的妻子》(张献)等剧,也是揭示在开放的年代和中西文化的冲突中,由出国、留学而带来的人们观念的变化和情感的波动。《同船过渡》(沈虹光)描写退休老船长饱经沧桑的人生经历,及其与方老师由误会而相识、相知、相爱的动人爱情,呼唤人们要真诚理解、心灵沟通、相互宽容,有着浓厚的人性与人情味。《情感操练》(吴玉中)、《热线电话》(王承刚)、《灵魂出窍》(苏雷)、《离婚了,就别再来找我》(费明)、《去年冬天》(喻荣军)等剧,也都是描写普通人的婚恋情感生活,又从中折射出社会、历史与文化的内涵。

小剧场独特的剧场空间,戏剧反映重大社会事件显得逼仄,在这里共同探讨人生,探讨人的生命体验、情感命运、存在价值等就显得亲和;而观演距离的贴近、视觉焦点的集中,戏剧表现宏大的场面和激烈的剧情不大适宜,却为观众细致地感受

人物内心活动提供了可能。新时期小剧场剧本的主题内涵就体现出如此特征。第一,尽管这些剧作反映的都是社会热点,但是,它们感兴趣的并不是热点中的社会问题,也不是在政治框架中去剖析这些热点的社会意义,而是把笔触对准社会热点中的“人”,注重在人的生命个体中去发现具有普遍性的现实内涵。例如《绝对信号》、《留守女士》、《恋爱的犀牛》等剧作,都可能或是拔到政治高度去予以批判,或是陷于情节剧俗套对情爱予以渲染,而它们抛开了这些,着重描写剧中人物的命运遭遇、生命体验,赋予剧作清新的格调和丰富的内涵。第二,是写人但不更多铺叙复杂的情节和外在的冲突,而是把笔触探入人物心灵深处,描写人的情绪、心理和困惑、感受,关注人的生存处境和心灵状态、人性的丰富性与复杂性。例如《火神与秋女》在友谊和爱情的感情纠葛中表现褚大华、王立雄、秋妹细腻丰富的内心世界,《情感操练》对剧中人物的情感关系和心灵感受的深入挖掘,等等,揭示的都是人物内心的情感流程。与上述两点相联系的是,第三,小剧场戏剧的人生探讨和心灵观照,它又要求剧本能够给予观众某些值得深思、回味的东西,从而,使得观演贴近的小剧场又被一种更深刻的东西所统摄,而使人们心灵震颤或理性顿悟。例如《绝对信号》关于“要想取得做人的权利,首先我们得担负起做人的责任”的思考,《同船过渡》的“百年修得同船渡”的人生感悟,等等,都在小剧场的亲和性中渗透进了深沉的思想力。这些特点在有些大剧场的剧本创作中也存在,然而,对于小剧场剧作来说它们却是灵魂,并且它们在小剧场剧作中表现得最为突出。

独特的剧场空间和观演关系,小剧场剧本的艺术表现同样也有某些内在的规定性。例如剧情结构,小剧场的空间狭小,就不宜写场面宏大、情节复杂、人物众多的戏,而大都是三五个角色、简单的剧情,着重去展现人物的情感世界。《绝对信号》、《火神与秋女》、《同船过渡》、《恋爱的犀牛》等优秀的小剧场剧

本大都是如此；《留守女士》原先是大剧场剧本，导演感到它的清新、质朴、淡雅更适合小剧场，遂“集中人物，砍去枝蔓，压缩场景，突出主线”，不以情节取胜，而“把笔墨集中在描写出国潮中那些人们的追求、向往、失落和痛苦上”^①，其删改与成功也体现了小剧场剧本结构的特点。例如形象描写，小剧场戏剧注重揭示人物内心世界，而小剧场演剧强调直接交流，那些有助于刻画人物个性和揭示人物心灵的独白就有特殊的感染力，小剧场剧本因而对内心独白更显偏爱。《火神与秋女》中秋妹在告别为她而深受折磨与痛苦的两个男人时，那段“我喜欢大华哥，……我也喜欢狗熊大哥，……”的深情独白，《绝对信号》中老车长的“我同我的心做伴……”、蜜蜂姑娘的“多遥远哪，草原上的风……”等声情并茂的长篇独白，等等，既是人生的感慨或抒情，又像是和观众心与心的对话，特别富有小剧场的魅力。例如场面安排，小剧场的没有“第四堵墙”和小剧场的观众参与意识，剧本创作就应考虑在剧情发展的适当场合留有“空白”，促使观众直接或间接地参与戏剧创造。《欲望的旅程》将观众设计为以人物报告会来展示剧情的听众，《留守女士》把观众写成主人公的顾客或客人，等等，都在戏剧空间和剧情氛围上把观演联为一体，有利于观演的共同创造。

新时期小剧场那些优秀或比较优秀的演剧，其剧本在上述诸方面都有较好的创造。但毋庸讳言，与导演、表演、舞美的成就相比，小剧场的剧本创作不尽如人意。一是优秀或比较优秀的小剧场剧本不多。新时期小剧场运动前后 20 年，严格地说，优秀或比较优秀的剧本还没有 10 个，这就在某种程度上影响了小剧场运动发展的深度；二是相当多的小剧场剧本缺少精神内涵。尤其是 90 年代以来，或是走向“象牙塔”而成为孤芳自赏的殿堂，或是走向商业化而流于温情感伤的故事讲述，缺少与观

① 俞洛生《关于〈留守女士〉》，《剧本》1994 年第 3 期。

众真正心灵的、精神的对话；三是剧本创作缺少艺术探索。特别是进入 90 年代，减弱了 80 年代的探索精神而大都偏向写实、通俗，这就使小剧场戏剧的发展缺乏创新的锐气。新时期小剧场的多演外国名剧，也从某个侧面反映出上述情形的严重性。而缺少具有精神内涵和艺术探索的优秀的剧本创作，小剧场艺术也就缺乏深刻性和生命力。这是今后小剧场戏剧发展应该记取的。

科学精神与现代戏剧中的镜像主义思潮^①

周安华

现代戏剧的“出生”是特殊的，这主要在于它是在近代科学和近代哲学蓬勃兴起，人类对外部物质世界和人自身精神世界都获得了更深入的了解，而一系列最新科技成果被直接用来观察和表现人及其现实社会的情形下产生的。19世纪中后叶，达尔文以自然选择为基础的进化论理论、孔德以精确观察和实验为特色的科学实证主义，迅速传播。由于它们的影响和作用，自然科学研究有了突破性的进展，并以科学的手段深刻改变了艺术的方向。表现在：一方面以真实纪录为显在优势的照相术、摄影术，凭借其客观性，把造型艺术从追求形似的困扰中解放出来；另一方面，实验精神病理学的建立，使得一批心理学家开始对模糊的下意识及其在艺术创作中的能动作用发生兴趣，“精神分析学”更石破天惊，陡然开启人类探索复杂心灵世界的广阔空间。

或许这是一种注定要与时代相牵绊的“出生”。因为，在电

^① 教育部人文社科重点研究基地项目《现代戏剧与现代电影关系研究》部分成果，批准号J2022。

影照相似画面的映衬下，在人们已经能理性阐释思绪的飘忽、意识漫无目的流动的年代，我们终究无法再沉醉在那些古代传说、神话故事及浪漫海盗的想象中，遥远历史廉价的舞台书写，确乎与科学彰显的时代话题格格不入；因而从“出生”伊始，现代戏剧即选择放弃对世俗社会的刻意迎合，而在科学精神的灌注中，寻求一种全新的思想戏剧、沉湎戏剧、反叛戏剧模式，其最外在的层面就是“直喻诠释一切”的镜像主义。从对“诗意”无比反感，决然担当“挪威乃至整个欧洲的社会抗议和道德抗议者”的易卜生，到执意标示人在世界中的陌生感和孤独感的凯泽、尤金·奥尼尔，现代戏剧确乎在耗散轻飘的感性梦幻中走向了冷峻、隔涩和启迪，从而把自己变成逼近生命、打量存在价值的王国，正像劳逊所说的：“它勇猛、完全坦然地面对了现实。”^①

在世界现代性趋进潮流中萌生的中国现代戏剧，也是科学时代的“产儿”。尽管身处被讥为“东亚病夫”的贫瘠国度，绵长而浓重的民族戏曲传统似乎并未让襁褓中的它尽失属于时代的“血色”，中国第一个话剧社团——春柳社的第一份宣言《春柳社演艺部专章》，就明确宣称其研究的是“今欧美所流行”、“以言语动作感人为主”的“新派演艺”，所追求的是“兼兹二者（演说、图画），声应形成，社会靡然而响风”的新艺术^②。李良材在《甄别旧戏草》中，也认定新剧一洗旧戏之陋习，所求者“传神写真”，“感人易入”，而它是戏剧改良之“极轨”^③。也就是说，以科学时代的欧美戏剧为参照系，早期中国话剧毫不迟疑地把“真”作为自己与传统戏曲划清界限的界标，从而以附丽于科学

① [美]劳逊《戏剧与电影的剧作理论与技巧》[M]，第77页，中国电影出版社1978年版。

② 《春柳社演艺部专章》[A]，《二十世纪中国文学史文论精华·戏剧卷》[C]，第6页，河北教育出版社2000年版。

③ 《甄别旧戏草》[A]，同上，第26页。

的现代性方式寻求自己的生存空间。

显而易见,与近代中国深刻的变革欲求相一致,中国现代戏剧的精髓内,掩蔽着一种为时代所决定的现代性,其内核即是科学精神,包含启蒙、实证、反叛性等等元素。与近代戏曲浓重的市民气不同,新话剧渗透着独立自尊、科学民主的知识分子气息,而在五四新文化的众声喧哗之中,它更积聚、升华了“舶来的”科学精神,使自己的现代性如一汪活水,奔腾不息地向前涌动。审视中国话剧的现代性,胡适当为开拓者,其后,筚路蓝缕探索之人不绝于途。有着深厚西学背景的余上沅也是值得重视的一个,他在 20 年代逆潮流而动,提出了“探讨人心的深邃,表现生活的原力”的主张。余上沅对喧嚣一时的政治幼稚病很不屑,对剧坛“问题剧”一类简单化的新浪漫也颇有微词。他呼唤中国戏剧关注“心理”、“习俗”,科学表现人的“精神因素”,更真切地逼视个人内心世界^①。如此,就创作理念而言,“国剧运动”是超越了无论在声势上、阵容上都强大得多的激进现实主义思潮的,是显示了与世界戏剧现代化潮流相一致的毋庸置疑的先进性的。科学精神的根本就是“求真”、“探讨”,它决不是激越空洞的口号所能表达的,也不是“演说家、雄辩家、传教家,一个个跳上台去,读他们的词章,讲他们的道德”,所能完成的。正是在“海归的”胡适、余上沅等怀疑论者“不合时宜”、“不自量力”的疾呼和呐喊中,误将现代戏剧意识等同于新文化意识,将科学精神等同于反帝反封建精神的重大艺术偏差才得以根本纠正。

中国现代戏剧的科学品格,表现在戏剧风骨上,即为直面性和直观性两方面。

所谓直面性是科学正视社会现实和人生,不虚饰、不回避、

^① 参阅周安华《光荣属于“他者”——论中国戏剧现代性的生成》[J],戏剧艺术,2005/6。

不妥协。自 20 世纪 20 年代开始,除了《新青年》孵化的新文化戏剧创作以“娜拉戏”为时尚,其后政治上的左翼戏剧团队以鼓动性作为其戏剧核心价值外,当时无论是描摹离乱的战争场景、民生凋敝以及社会不公现实的写实派,还是将视线投向苦难社会中苦难的人,力图揭示苍凉的精神郁闷,勾画“心死”情景的表现派,都明白科学时代的现代戏剧意趣与“主义”无关、与“问题”无涉,它是以直面的态度,准确深入透视与精妙传达的艺术,是富有生命力的历史和心灵的映像。正像李健吾曾经自白的:“我要的是公允:人生以及艺术的公允”。“我唯一畏惧的是自己和人生隔膜”^①。这种以真为核心追求的价值观,带来一大批富有深度、美誉度作品的问世。比如,以 X 光镜为主体特征的《醉了》(熊佛西)、《获虎之夜》、《梅雨》(田汉)、《压迫》、《三块钱国币》(丁西林)、《兵变》(余上沅)、《泼妇》(欧阳予倩)等等,可以说,写实剧人执拗地叩求着其时社会和生活的脉动,以捕捉现象背后的历史真谛。

与此相应,以“新浪漫主义”的摩登剧式,直面 20 世纪中国社会,发掘社会真相的创作,也不在少数。在目光向外的人文风气下,“新浪漫主义”一再被理论界提及,随即变成新戏剧争相追捧的圭臬。郭沫若、田汉等人早前一度曾热衷于表现情调作品的创作,如《女神之再生》、《湘累》、《灵光》等等,在此前后,象征主义的艺术也对其产生影响,爱尔兰作家约翰·沁孤、比利时戏剧家梅特林克都是其喜爱且师法的对象,《聂嫈》、《黎明》、《月光》无不“借有形寓无形”,以背离理性的直觉思索人生与命运,呈现出别样的光彩。而陶晶孙、陈楚怀、濮舜卿等凭依《黑衣人》、《人间的乐园》等等,展开人的心灵和命运的分析,洪深、曹禺、白薇则在焦虑、恐惧的幻象中,外化人物内心冲突,赋

^① 李健吾《黄花·拔》[A],转引自柯灵《李健吾剧作选·序言》[C],第 3 页,中国戏剧出版社 1982 年版。

予剧作浓郁的隐喻意味、表现色彩，以期真实地把握生命奇异的一瞬。……在这样的戏剧中，任何一个人都无法摈弃自我，观众则从神秘的画面上，看到簇拥成团的象征群之下绚烂神奇的洞察力。

现代科学使艺术获得直观感。因而，就文体形式而言，直观性是现代性中国戏剧最典范、最本质的姿态，也是与科学元素最匹配的舞台言说方式。正如威廉姆·勃特勒·叶芝所说的：“伟大的艺术来自传说中有限的生活——永远是越简单越好，同时还必须包含一个丰富的、遥远的、具有多种形象生活的、隐约可见的世界。”^①这是非虚幻、非浪漫的世界，也是抽取了政治现实主义情绪躁动，而回归视觉的直觉性，全然在直观层面体味和享受的剧类。

所谓“直观性”，无疑与符号、图形和结构材料等有关，但是，很多时候，它其实是直喻性的一种方式，与暗示、启迪、顿悟纠结在一起。在中国现代戏剧中，与科学精神相关的直观性，很多时候表现为一种镜像性。舞台以视觉图像方式编排自己的符码，声(对白和音响)画(布景道具)高调和谐，形成互动互补，而叙事流程则在不断的突转和发现中，以顺滑的人物及场景更替，形成转轴般的视觉观赏效果。从20年代到40年代，挖掘戏剧直观性能效的尝试，镜像化的造型追求可谓轰轰烈烈。如果说，在初期中国话剧作者笔下，台词往往会包揽“表现”的大部内容，一如叶绍钧《恳亲会》中，小学校之农园美好的景象都是由黄隶青校长手拿图纸在那里口头描述的话；那么，到了后来，视觉形象化的呈现，则成为了人们主要的戏剧趣味彰显方式。比如，汪仲贤的《好儿子》中，母亲丁氏和妻子王氏围绕阿香激化的矛盾、好儿子陆慎卿在胡季仁引诱下铤而走险，等

^① 威廉姆·勃特勒·叶芝《剧本、演员与布景》[A]，《外国现代剧作家论剧作》[C]，第50页，中国社会科学出版社1982年版。

等,都在客堂、旧菜筐子、面盆、阿香赖地不起、纸包、婆媳争吵……等映衬下,渐趋“化出”,获得了强烈的视觉张力。对此,汪仲贤自己强调说:“为适应一般看客的眼光起见,第一要事实明了,第二要意义浅显。”^①也就是说,看戏看戏,老百姓在剧场终究是要张眼“看”的。因而,“可看性”当是戏剧的第一性。

宣称“受了人生的刺激”而创作《赵阎王》的洪深,一向是把舞台当作声影斑驳的生机天地,《赵阎王》不仅极其细节化的呈现了“营长的卧室”鸡零狗碎的陈设:铁床、狼皮褥子、桌上的手枪和军刀等等,非常详实地“抖落”了作为“当差”的赵大惹眼的装束、动作,而且用惊心动魄的声形力量演示了一个扭曲、痛苦的灵魂——窃取饷银前的彷徨,窃取饷银后的恐惧、迷狂。特别是赵大逃向黑林子之后,洪深以醒目的视觉物象和紧张的音响“跟随”和逼迫主人公,通过幻觉、回忆反复营建或渐弱或渐强的视听节奏,一次次引爆人物内心的焦虑,那一阵阵风吹入耳的铜鼓声,那猛然退后,两眼逼视的惊骇大叫,那惨惨微月下危然耸立的古木,那若有若无、呜呜鬼哭伴随着的闪烁鬼火,黑影、跌跌跄跄奔入、枪声、渐明现出的衙门和横眉怒目的衙役……作者用七幕的戏剧时空,十分精彩地演绎了一个精神恍惚的反叛者极具戏剧性的悲怆命运。黑林子和树后转出的冤魂、“血淋淋”的意象等足够强烈的视觉影象拆解了观众,怒号的阴风、咚咚鼓声和主人公凄惨的呼喊交汇在一起,形成一道击穿人的电流!即时的镜像特质可以说根本强化了该剧的文化内涵,使赵大之死在灵魂和肉体双重意义上成为“真诚邪恶”的祭礼^②。

我们绝不应当把汪仲贤、洪深们的舞台造型追求——镜像呈现,看作是偶然为之的猎奇。事实上,对 20 世纪最初三十年

① 汪仲贤《好儿子》[A],《中国现代独幕话剧选(1919—1949)第一卷》[C],第 33 页,人民文学出版社 1984 年版。

② 参阅周安华《视听娱乐与当代戏剧的新质滋生》[J],云南艺术学院学报,2005/1。

中国都市生活作略微考察,就会发现:在北平、上海、天津、广州等地,伴随口岸开放,贸易频繁,一批批留学生回国,中国社会的中上阶层,其生活方式是相当西化的,玩照相机,看电影,听留声机,用化妆品,捧女明星……不惟是官员所好,也是许多文人、知识分子之最爱;街头的海报、彩色广告、霓虹灯招牌也是随处可见。在以影像、画面为代表的视觉文化大幅度、大范围的刺激面前,戏剧家不能不在潜意识层面顺从照相术、电影的影响,而将舞台的符号元素、视觉化感受放在特殊的位置,以体现时尚性、先进性,从而和大众趣味实现广泛的媾和。况且,许多海归戏剧家原本就是学自然科学的,在西方科学主义的感染带动下,对声光电并不陌生,他们中的一些人如洪深、欧阳予倩、田汉等甚至长期“脚踩两只船”——既写戏排戏,又拍电影,因此他们写出高度直观化的镜像戏剧当属自然。洪深就说过:“电影比舞台剧更能深入民众,是更好的教育社会的工具。”^①据他在《中国新文学大系·戏剧集导言》里讲,他在任中华电影学校校长时,甚至有人从北平写信给他要求加入,因为“许多原来从事戏剧的人又多觉得电影比舞台剧更能深入民众……大家都想在这方面试验一下”^②。

正是由于新兴电影的崛起并迅速成为社会主要趣味点,由于一些成熟且当红的戏剧家频频“触电”,由于科技要素对舞台方式的改变,在中国现代戏剧剧坛,逐渐出现了一个与诗化现实主义、新浪漫主义并驾齐驱的形式主义戏剧思潮,即镜像主义思潮。它在欧阳予倩、田汉、曹禺、郭沫若等一系列具有新观念、新趣味、新思维的戏剧家的创作中生机勃勃演绎着,将说教的政治戏剧置换为“好看”的画片式戏剧,足够鲜活,足够灵动。尽管这是一股潜隐的暗河般的戏剧思潮,尽管“镜像派”并未在

^① 洪深《中国新文学大系·戏剧集导言》[A],《中国新文学大系·戏剧集》[C],第86页,上海良友图书印刷公司影印本。

^② 同上。

理论上打出自己的幡旗,但由于它们已经不属于偶有所为的艺术实验,而在很大层面上转化为新舞台张力的核心,因此,探究它的缘起、表现,具有了重要的意义。

毫无疑问,在《醉了》、《泼妇》、《兵变》等戏剧中,动作“大”于语言,动作的直观演绎达到生动诠释性格本真的效果,“突变”仿佛揭开了关魔鬼的潘多拉盒子,场景镜像顿时激发出极其强烈的目击感受。而作为田汉成熟作品的《获虎之夜》、《名优之死》等等,从戏剧语境上说都是本土化、民俗化的,它们摆脱了初期田汉那种小布尔乔亚自我玩味的情致,而具有了鲜明的(观众)观赏意识。正像田汉自己说的:“话剧则务求反映民众最低生活,表现形式务求与时代同其速度(Tempo),使渐成且易成民众所有之物。”他曾明确宣称:“戏剧是民众创造(Create)与享乐(Enjoy)的机关。”由此,这些戏舞台镜像的视听快感的建构,其实是田汉科学的观众意识之必然反映。《获虎之夜》所勾勒的冬日山村猎户生活画面,既以“火房”、“草围椅”、“猎枪”、“虎叉”等视觉符号和“人声对语”、“猎犬声”、“抬枪响”等听觉符号动人,更以“一家人围炉向火处”、“谈嫁”、“抬虎”等戏剧动作动人,甚至熊熊炉火旁,主人绘声绘色讲打老虎的故事,也给人浓郁的趣味。可以说,流动的山居光影使《获虎之夜》呈现为一部真正新鲜、悦耳的猎户传奇。《名优之死》可谓参透了戏迷的窥探心理,“大京班”内招招好看,段段好听,作品以出奇的镜像构架实现了与题材的匹配。在这部反映京剧演员生活的戏里,田汉不仅让观众清楚地窥见戏班后台的“洗面化妆”、“花旦理鬓”“穿裤着靴”,引起其视觉兴味,而且不时穿插女主角刘凤仙内唱《玉堂春》,刘振声内唱《乌龙院》的段子,以及“台下叫好之声,和许多怪声”。扮戏、弄琴和吊嗓子……圆润缝合的直观技巧聚合了矛盾,使剧作免起鹘落,有滋有味。作者之于戏剧传达曰独知其三味也。

与关切戏剧社会价值的洪深、夏衍们不同,着意于现代主

义戏剧实验的陶晶孙、陈楚淮、韦丛芜把舞台的镜像“功能键”拨到最大，以求像敲出重音符一样敲出人物独特的内心痛苦，揭示无望的生命状态。《黑衣人》惟恐人们看走眼，甚至不惜让情节萎缩，以使观众聚焦于戏剧家直观呈现的阴郁黑衣上。这是一个月黑风高的故事，也是一个泯灭了时空、情节的“故事”。剧中“主音律”是黑衣人和弟弟 Tett 的死亡对话，而“复调”或“和弦”则是神秘的“风雨声”、“雷声”、高分贝的黑衣人误杀弟弟的枪声及随后的“人声”。观众的视线随着黑衣人的声音游弋，在转瞬间领略生命的狂野、爱恨情仇的劲舞，看到在劫难逃的死无奈。而陈楚淮《骷髅的迷恋者》中的老诗人，把心爱的骷髅当作礼物送给了歌女，同时也就把怪诞当作礼物送给了观众。这是一个足以让整个剧场呆立的视像，比老诗人惊惧的“风声”、“脚步声”、“窗上的影子”（死神）更寒碜、更苍凉，它是再美妙的歌声也无法超度的心死造像。韦丛芜的《我和我的魂》则在演绎“我”和脖子上的环形刀对抗时，让观众看清象征物，自我挣扎之苦闷真切而黯然，于舞台空间栩栩如生。显然，虽未洞烛社会和人生的全部玄秘，但剧作家们已了然生死爱恨的真谛，所以他们用了足够摧毁一切心障的焦点场景，来“大色块”陈设自己灼痛、不安和抑郁的心。镜像手段的介入使象征派戏剧简约而内蕴充沛。

至于曹禺的《原野》、夏衍的《上海屋檐下》、李健吾的《以身作则》、郭沫若的《棠棣之花》以及阳翰笙等人的一些史剧创作，也是以舞台镜像作为重要关照点，极力寻求直观的、声色感的呈现及传达的。镜像化其实与思想揭示无碍，甚至有利于隐喻哲理和观念，使艺术倾向性的传输，更具有形象力，这也正是三四十年代为观众所欢迎的作品，大多情理并重，雅俗共赏的一个重要原因。

显而易见，科学精神解放了中国话剧的观念，哺育了现代戏剧的现代性、时尚性，使之汰尽陈腐、保守，而具有了属于 20

世纪的自由、直观、深沉的风致。镜像主义作为形式主义追求，与其时戏剧的直面性具有共同的底蕴和共同的方向。尽管这是一种潜隐的思潮，尽管它仍是在戏剧实验的层面呈示的，但是它自觉吸纳现代电影艺术的想象和方法，强力传达现代人的生活情态和精神体验，很大程度上提升了现代戏剧的内涵和韵味，使现代戏剧在电影等新艺术的洗礼下，最终成为现代文化启蒙真正的生力军之一。

昆曲工尺谱的产生与流变

俞为民

我国的戏曲虽然在宋元时期已经产生并流行了,但戏曲工尺谱的出现却是在魏良辅改革昆山腔后。在此之前,南戏与北曲杂剧虽然在宋元时期就已经形成,但由于南戏采用了依腔传字的演唱方式,腔格固定,民间艺人以口耳相传的方式传习,故不须用工尺记谱;而北曲杂剧因是随着弦乐器的伴奏,用近于说话的节奏与旋律来演唱,其所唱曲调的旋律有很大的随意性,故也不必用工尺字符来记谱,对曲调的腔格加以固定。到了魏良辅对南戏昆山腔加以改革后,南北曲的演唱方式发生了变化,即采用了依字声定腔的演唱方式,曲调的腔格由曲文的字声来确定。而同一曲调,由于曲文句式、字声的不同,便会产生不同的腔格,如明沈宠绥《度曲须知·弦律存亡》云:“总是牌名,此套唱法,不施彼套;总是前腔,首曲腔规,非同后曲。”《南曲九宫正始》册四也云:“凡【念佛子】每曲各自不同,非可前曲律后曲,此传律彼传者也。”同一曲调没有相同的腔格,因此,即使在同一曲调,也须标注工尺,这样也就促成了戏曲工尺谱即昆曲工尺谱的产生。

另一方面,昆曲工尺谱的产生,也与文人清唱曲家的出现

有关。昆山腔经魏良辅的改革，具有了婉转细腻的风格后，不仅为文人学士喜闻乐见，而且也激发了他们习唱新昆山腔的兴趣，听、唱昆曲在当时成了上流社会最主要的娱乐形式，一般的文人学士、封建士大夫都把作曲度曲，看成是怡情养性、显耀才华的风雅之举。如明齐恪《樱桃梦·序》云：“近世士大夫，去位而巷处，多好度曲。”明沈德符《万历野获编》卷二十四也载：“近年士大夫享太平之乐，以其聪明寄之剩技。吴中缙绅留意音律，如太仓张工部新、吴江沈吏部璟、无锡吴进士澄，俱工度曲，每广座命伎，即老优名倡俱皇遽失措，真不减江东公瑾。”如梁辰鱼“尤喜度曲，得魏良辅之传，转喉发音，声出金石”。“教人度曲，设大案，西向坐，序列左右，递传递和”^①。

又如张凤翼也善度曲，徐复祚《三家村老委谈》云：“伯起善度曲，自晨至夕，口呜呜不已，吴中旧曲师太仓魏良辅，伯起出而一变之，至今宗焉。常与仲郎演《琵琶记》，父为中郎，子赵氏，观者填门，夷然不屑意也。”文人习唱昆山腔主要是出于自娱的目的，采用的是清唱的方式，因此，在明代中叶，涌现出了一批自作散曲自娱自唱的清唱作家。文人清唱家为了规范曲唱，便编订了用于清唱的曲谱。如当时的《吴歛萃雅》、《词林逸响》、《太霞新奏》、《南音三籁》等曲选，皆具有曲谱的性质，如《吴歛萃雅·选例》：“词无论乎今古，总之期于时好。是集也，遍觅笥稿，广正善讴，非有名授，不敢溷入。”又《词林逸响·凡例》：“曲中之调，有单有合，歌者茫然不解所犯，今尽标明。”可见，这些曲选的编者皆着眼于“歌者”，为迎合“时好”，选收时还广泛征求了“善讴”者的意见。

而在当时出现的曲谱，从所收列的曲文来看，多为清曲，即文人所作的散曲，如来虹阁主人《增订珊瑚集·凡例》表明：“此

^① 清焦循《剧说》卷二引《蜗亭杂订》，《中国古典戏曲论著集成》册八，第117页，中国戏剧出版社1959年版。

刻以时曲为主，故时曲增十之五，戏曲增十之三。”即使选收了剧曲，也多为生、旦所唱的以写景抒情见长的曲文，如锄兰忍人《玄雪谱·凡例》云：“传奇接《三百篇》之余，虽俗笔附会不少，而要文人感托者居多，非细细拈出，则幽深隽冷之味不见，故不揣固陋，僭加评点，歌咏者幸谅我于知罪之外。”又张楚叔《吴骚合编·凡例》也云：“是集专录丽情散曲，惟幽期欢会、惜别伤离之词，得以与选，其他杂咏佳篇，俱俟续刻，概不溷收。”

再从谱式来看，只是点板谱，即只标注板眼，没有工尺音符，如《点板北调万壑清音》、《点板缠头百练》（又名《点板怡春锦》）、《点板昆调十部集乐府先春》、《太霞新奏》、《南音三籁》等曲集在曲文旁仅标注板式。这是因为当时的文人曲家具有较高的文学修养，不仅能辨别四声，而且能根据字声领悟寻绎该字的腔格，而板式是曲调的框架，确定曲字在整支曲调中的位置。因此，板式对于文人曲家来说，也是较难掌握的，故当时产生的曲谱只点板式，不标注工尺音符，至于曲字的具体腔格，则由文人清唱家自己去按字声领悟寻绎。

完善的昆曲工尺谱是到了清代才大量出现的。清代，文人自娱自唱的清曲创作逐渐衰微，即使仍有所作，文人清唱时也多不唱散曲，而唱剧曲，即选取南戏、杂剧或传奇中的某些只曲或折子来清唱，正因为此，这些文人清唱家便纷纷为剧曲订谱，这也使得昆曲工尺谱在清代中叶以后大量出现。

昆曲工尺谱多出于文人清唱家之手，但由于订谱的目的不同，昆曲工尺谱有清宫谱与戏宫谱之分。文人清唱家订谱的目的有二：一是自娱，用于清唱，这一类工尺谱便称为清宫谱，清宫谱的曲字腔格按字声严加考订，工尺音符标注精严细致，但通常只标注板式、中眼，不标注小眼，不分正衬，又谱中只收列曲文，不收科白，所选剧目，也多以生、旦行当的唱工戏为主，这一类工尺谱仅供曲家清唱之用，初学者较难习用；二是为指导和规范戏班艺人的演唱而编订的工尺谱，时称戏宫谱，这一类

工尺谱多是根据舞台演出本整理而成,曲文、科白皆收,为方便艺人按谱演唱,板式标注具体细致,不仅标明各种板式符号,而且也注明豁腔、擞腔、断腔等装饰小腔。所收剧目,注重舞台的演出效果,除了选收生、旦等唱工戏外,兼顾其他行当的戏,如对于净、丑等行当以做工为主的折子戏也予以收列。

在前人所编的昆曲工尺谱中,属于清宫谱的有《九宫大成南北词宫谱》、《太古传宗曲谱》、《吟香堂曲谱》、《纳书楹曲谱》等工尺谱。

《九宫大成南北词宫谱》既是一部曲文格律谱,又是一部工尺谱。由周祥钰、邹金生编撰,徐兴华、王文禄分纂,徐应龙、朱廷镠参定。清乾隆六年(1741),弘历“命开律吕正义馆”,编纂《律吕正义》一书。《律吕正义》编成后,又编《九宫大成》,共八十二卷,兼收南北曲。乾隆年间,联曲体戏曲已出现了衰落的趋势,其在曲坛的霸主地位已被板腔体的花部所取代。而随着联曲体戏曲的衰落,有关南北曲的曲律也日益衰微沉晦,无论是在曲的创作上,还是在演唱中,不守曲律的弊病也日益严重。因此,编者编撰《九宫大成》,“溯声律之源,极宫调之变,正沿袭之谬,汇南北之全”^①,在分清平仄四声,厘清句式,给作家提供填词作曲的准绳的同时,还标注工尺谱。

《太古传宗曲谱》也是一部清宫谱,而且是一部用琵琶作为伴奏乐器的清宫谱。清康熙时汤彬和、顾峻德原稿,乾隆时徐兴华、朱廷镠、朱廷璋奉庄亲王允禄之命重订。乾隆十四年(1749)殿刻本。全谱共四册分为三大部分:一是《太古传宗琵琶调西厢记曲谱》,上下两卷,收列《西厢记》二十个套曲。二是《太古传宗琵琶调宫词曲谱》,上下两卷,收列散曲、剧曲47个套曲。三是《太古传宗弦索调时刷新谱》二册,收列24曲。谱中标

^① 清于振《新定九宫大成南北词宫谱序》,《中国古典戏曲序跋汇编》,第129、130页,齐鲁书社1989年版。

注头板、腰板、底板，只点末眼，不点小眼。

汤彬和与顾峻德皆为曲师，精通音律，汤彬和先已订有弦索北曲一谱，如他在自序中称：“予不敏，少而从事歌曲，晚益留心宫调，尝将时下所行元音数曲，核之《辨讹》诸录，不揣愚狂，逐加考订，去句字之冗舛，正腔板之乖异，注谱一卷，用以自私。”后遇顾峻德，因论及“《西厢》一剧由来脍炙人口，惜乎为好奇者删改，殊乖正格正音”。两人便参核《弦索辨讹》、《六才子外书》，对《西厢记》的曲文作了校订并谱上工尺，“使其字不厌衬，句不犯格，音必求其协律，调不可以溷腔”，“谱成全书，汇为两帙”^①，即《太古传宗琵琶调西厢记曲谱》。

两人在完成《太古传宗琵琶调西厢记曲谱》的编订后，又合作编订《太古传宗琵琶调宫词曲谱》，但尚未完成便先后去世，后由汤彬和的外甥徐兴华和顾峻德的学生朱廷镠两人完成并付刻。

而《太古传宗弦索调时刷新谱》，则是由朱廷镠、朱廷璋采编，邹金生、徐兴华审定。全谱共收列 24 套曲调，除两套散曲与一套琵琶曲外，其余皆为时剧剧目，如《小妹子》、《崔莺莺》、《来迟》、《大王昭君》、《小王昭君》、《思凡》、《僧尼会》、《花子拾金》、《北芦林》、《醉杨妃》、《罗和做梦》、《红梅算命》、《旷野奇逢》、《夏得海》、《临湖》、《踢球》、《花鼓》、《唐二别妻》、《借靴》、《磨斧》。所谓“弦索调”，是元代俚歌北曲的演唱方式，用琵琶等弦索乐器伴奏；而所谓“时剧”，是指民间流传的通俗剧目或曲调，其曲调受花部板腔体音乐结构的影响，如《凡例》首条云：“谱中所收各套有本无牌名者，则仿照《借靴》套首用‘歌头’二字之例，每套冠以‘和音’二字。盖此谱专以音节为工，不便另加牌名勉强牵合。”注重音节，通过音节的变化来变换曲调的声情，这是板

^① 《太古传宗曲谱序》，《中国古典戏曲序跋汇编》，第 120、121 页，齐鲁书社 1989 年版。

腔体戏曲的音乐结构上的特征，而此谱“专以音节为工”，可见此谱所收列的这些时剧多为板腔体的音乐结构。

《吟香堂曲谱》：清乾隆年间吴县吟香堂主人冯起凤编辑订定，乾隆五十四年（1789）吟香堂刊本。共四卷，前两卷为《牡丹亭曲谱》，后两卷为《长生殿曲谱》。只点中眼，不点小眼。编订者对一些容易唱错的字都作了说明，另外，还对舞台及坊间流传的版本中的一些错讹之处作了订正。

汤显祖的《牡丹亭》自明代中叶问世以来，一直因其不合律而受到曲家们的指责，经过冯起凤对原本曲调的考订，并标注工尺，能够全本在舞台上演出。如石韫玉《吟香堂曲谱序》云：“今云章冯丈取临川旧本，详注宫商，点定节拍。”而洪昇的《长生殿》由于经徐灵昭的考订，曲律严整，又经冯的考订并加上工尺后，更为完善，如清梁廷枏《曲话》卷三谓其“以缥缈之音，度娟丽之语，迎头拍字，按板随腔，允称善本。且其宫调、字音，多加考订，毫无遗漏，谓之《长生殿》第一功臣，可也”。

在前人所编订的清宫谱中，《纳书楹曲谱》的影响最大。《纳书楹曲谱》，清叶堂编辑订谱，清乾隆五十七年（1792）至五十九年（1794）刻成。叶堂，字广平，一字广明，号怀庭，是清乾隆时著名的清唱曲家，精通曲律。

《纳书楹曲谱》分正集四卷，续集四卷，外集二卷，补遗四卷，如《凡例》指出：“此谱分正、续、外三集。正集之末近乎续，续集之末近乎外。至外集所选，因向来家弦户诵，脍炙人口者，故不忍遽弃。”全谱共收入北曲杂剧36折，南戏68出，传奇114出，散曲10套，词曲及诸宫调各一套。另有《纳书楹西厢记全谱》和《纳书楹玉茗堂四梦全谱》两谱。谱以“纳书楹”名，取《晏子春秋·内篇杂下》“凿楹纳书”之意，编集订定曲谱，以传留后世。

《纳书楹曲谱》是供清唱之用的，故不载宾白，曲文不分正衬，如编者在《凡例》中表明：“此谱与宫谱不同，盖宫谱字分正衬，主备格式；此谱欲尽度曲之妙，间有挪借板眼处，故不分正

衬，所谓死腔活板也。”又只点板式与中眼，不点小眼，便于演唱者根据各人的先天条件与对曲文的理解加以发挥。如《凡例》云：“板眼另有小眼，原为初学而设。在善歌者自能生巧，若细细注明，转觉束缚。今照旧谱，悉不加入。”《纳书楹重订〈西厢记〉谱自序》也云：“曲有一定之板，而无一定之眼。假如某曲某句格应几板，此一定者也。至于眼之多寡，则视乎曲之紧慢；侧直，则从乎腔之转折。善歌者自能心领神会，无一定者也。若必强作解事，而曰某曲三眼一板，某曲一眼一板，以至斗接收煞，尽露痕迹，而于侧直又处处志之，是殆所谓活腔死唱者歟！”到了清乾隆六十年（1795）重刻《西厢记全谱》时，有人对他说：“世之号为能歌者，非能谙谱，乃趁谱者也。作谱者必点定小眼，始有绳尺可依。今子之谱有板而无眼，此购者之所以裹足而不前也。”于是，他听取一些度曲家的意见，“于可用小眼处一一增入”^①，“以满世人之望，随时变通，而不诡于道”^②。

明代汤显祖的“四梦”因作者为了充分表达自己的意趣，故在曲律上多有不合之处，叶堂对汤显祖十分推崇，谓其“天才横逸，出其余技为院本，瑰姿妍骨，研巧革新，直夺元人之席”。但又看到了其剧作中不合律的弊病，“顾其词句，往往不守宫格”，“用韵亦间有笔误处”，而“俗伶罕有能协律者”^③。因此，他一方面对汤显祖原作所存在的违律之处作了订正，如采用集曲的方法，以律就词，使原作曲文合律；另一方面，又对俗伶演唱中存在的字声与腔格乖违的现象作了订正。王文治《纳书楹玉茗堂四梦全谱序》云：“玉茗兴到疾书，于宫谱复多陨越。怀庭乃苦心孤诣，以意逆志，顺文律之曲折，作曲律之抑扬，顿挫绵邈，尽玉茗之能事，可谓尘世之仙音，古今之绝业矣。”

叶堂编订《纳书楹曲谱》虽主要是供清唱之用，但也顾及民

① 《重订西厢记谱自序》，《中国古典戏曲序跋汇编》，第 155 页。

② 许宝善《纳书楹重订西厢记谱序》，同上，第 156 页。

③ 《纳书楹四梦全谱自序》，同上，第 157 页。

间戏班的实际演出,为此,他在订正民间艺人演唱中存在的字声与腔格不合的弊病的同时,也对民间艺人出于舞台效果的需要而出现的一些不合律现象加以了肯定,如《纳书楹曲谱》正集卷二《琵琶记·饥荒》出【金络索】“孩儿虽暂离”曲“兀的不是从天降下这灾危”句注云:“俗派底板移在‘兀’字上,因抢字来不及,此亦权宜之法。”又同出【金络索】“我每不久须倾弃”曲末句“正是一度思量一度肝肠碎”注云:“末句用赠板,搬演家收场法,姑从之。”另外,在《牡丹亭全谱》中,还收录了经民间艺人增改过的演出本中的《俗增堆花》、《俗玩真》两出,对民间艺人的改编予以充分肯定。

在现存的昆曲工尺谱中,属于戏宫谱的有《遏云阁曲谱》、《六也曲谱》、《昆曲大全》、《春雪阁曲谱》等。

《遏云阁曲谱》是现存的昆曲工尺谱中最早的一部戏宫谱,由清王锡纯编辑,李秀云拍正。原计划编辑数集,但仅有初集,共十二册,收列18种传奇中的87出。清同治九年(1870)扫叶山房刻本,后有清光绪十九年(1893)上海著易堂书局排印本。编订者在自序中称,一方面不满足于像《纳书楹曲谱》那样的清宫谱,只供清唱之用,不便于舞台演出;而另一方面,他又有感于像《缀白裘》中所收录的梨园演习本不合律,因此,编订者以《纳书楹曲谱》之“律”,来对梨园演习本加以校订,使其合律。而其编订此谱的宗旨是“变清宫为戏宫”,“务合投时”,即着眼于舞台演出。正因为此,《遏云阁曲谱》的特色,也就在于舞台性与通俗性。

在所选收的剧目上,编订者着眼于所选剧目的舞台性,如卷首收列《上寿》、《赐福》两出戏,这两出戏是民间戏班在正戏演出前的绕场戏,一是众脚色一起上场与观众见面,二是向观众祝福。清宫谱因其俗套而不予收列,而《遏云阁曲谱》却按梨园演出的习惯,不仅收列了这两出戏,而且将其列于全谱之首。

又如在梨园演出本中,多有一些以净、丑插科打诨为主的

折子戏，这些戏虽然曲白俚俗，而且以科诨为主，但具有较好的舞台效果，为下层观众喜闻乐见，《遏云阁曲谱》也不因其俚俗而予以收列。如《琵琶记》中的《坠马》、《拜月亭》中的《招商》等，像《纳书楹曲谱》等清宫谱所不收的，《遏云阁曲谱》皆予以收列。

在标注曲字的腔格时，编订者也是按照舞台实际演出本的处理方式，不仅详载念白与科诨，而且对于板眼、工尺音符的标注都十分详备，如标注末眼，详注擞腔、豁腔等小腔，使得初学者易于照谱习唱。正因为编订者重视舞台的演唱实际，故《遏云阁曲谱》受到一般度曲者的喜爱，流传甚广。

在戏宫谱的编订上，清末殷滩深有着卓著的成就。殷滩深，生于清道光五年（1825）前后，苏州人，工音律，与杨禄寿齐名，时称阴阳两先生。原为苏州昆班大雅班中的旦角，后在苏州、昆山等地曲社中任曲师教曲。编订《六也曲谱》、《春雪阁曲谱》、《昆曲大全》、《昆曲粹存》、《荆钗记曲谱》、《拜月亭全记曲谱》、《琵琶记曲谱》、《（南）西厢记曲谱》、《牡丹亭曲谱》、《长生殿曲谱》等 10 种曲谱。

《六也曲谱》：有“小六也”与“大六也”两种，“小六也”即《六也曲谱初集》，“大六也”即《增辑六也曲谱》。“小六也”于清光绪三十四年（1908）苏州振新书社石印出版，巾箱本，共四册，收列 14 种传奇中的 34 出。“大六也”是 1922 年由上海朝记书庄石印出版，分元、亨、利、贞四集，每集 6 册，收列 55 种传奇中的 200 出戏，另收列《赐福》、《辐辏》、《上寿》、《送子》等 4 出开场戏。元集卷首收录南屏先生关于昆曲四声、五音、呼法、做腔、曲情等的论述。谱式为蓑衣式，板眼、宾白齐全，通俗实用。

《昆曲大全》：殷滩深订谱，怡庵主人张芬（字余荪，号怡庵）编辑。1925 年上海世界书局石印出版。共四集，每集六册。收列 50 种剧目的 200 出戏。这些折子戏皆是舞台上久演不衰，为观众所喜闻乐见的剧目，如《凡例》指出：“本编搜集传奇五十种，共选剧二百折，分为四集，虽可歌之剧正多，而脍炙人口之

曲无不毕采。”“从前坊间出版之曲谱，大抵谬误百出，且于曲调妄加删节。本编力矫斯病，采曲则选声文并茂为宗，订剧则以雅俗共赏为的。”为便于一般观众及演员演唱，谱中曲白皆收，工尺、板眼严整精确，并注明小眼、笛色、锣鼓。如《凡例》云：“本编将曲白板眼悉心订正，与梨园演唱无异，俾度曲者不致相碰。”“《纳书楹》虽为曲谱善本，然不载宾白，不点小眼，其宫谱又与近时唱法不同，殊不便于学者。本编则一一订正，使观者瞭如指掌。”“‘、’为板，‘o’为中眼，‘·’为小眼，‘—’为宕板，‘△’为宕眼，而有笛色锣段，亦均一一注明谱中，以便阅者。”

《春雪阁曲谱》：殷滩深订谱，张芬编辑，1921年上海朝记书庄石印本，共二册，收列《玉簪记》4出、《浣纱记》4出、《艳云亭》2出。

《昆曲粹存》：殷滩深订谱，昆山国乐保存会编辑，1924年校经山房成记书局石印本。此谱始订于清光绪二十二年（1896），时殷滩深任昆山东山曲社曲师，据王庆祉《序》云：曲社“诸君子有志振衰，爰倡国乐保存会，搜罗旧本，重加雠校，倩殷君点定宫商，得六百余折，凡十二集，名曰《昆曲粹存》”。但今仅存初集，共六册，收列50出，蓑衣谱式，详注板眼、锣鼓。

另外，殷滩深还编有《荆钗记曲谱》53出、《拜月亭全记曲谱》26出、《琵琶记曲谱》47出、《（南）西厢记曲谱》11出、《牡丹亭曲谱》12出、《长生殿曲谱》51出等六种戏曲全本工尺谱，这六种工尺谱皆依“梨园故本”订定，详载宫谱、科白，故对于这些剧目在当时的戏曲舞台上流传起了十分重要的作用。

进入近代以后，联曲体戏曲逐渐衰落，而戏曲工尺谱的编订，也进入尾声。在近代曲坛上，虽也出现了一些戏曲工尺谱，但多流传不广。而由王季烈、刘富梁编订的《集成曲谱》可以说是近代编订的戏曲工尺谱中最为完备的一部，故其在曲坛上影响也最大。

《集成曲谱》，王季烈、刘富梁编订，1925年商务印书馆石印

出版。全书分为金、声、玉、振四集，每集八卷，共三十二卷。收列88种剧目的416出戏。编者认为，度曲虽与作曲、谱曲不同，但度曲者也须对作曲与谱曲有所了解，为此，各集卷首分载王季烈《螭庐曲谈》中的《论度曲》、《论作曲》、《论谱曲》、《余论》等四章。如编者在《编辑凡例》中指出：“填词、制谱、度曲，本为三事。然欲精于度曲，则填词、制谱之道，亦不可不窥门径。本编以季烈所辑《螭庐曲谈》四卷，冠于各集之首。自度曲以至制谱、填词之法，皆撮其要旨，述以浅显之语，以资研究昆曲者入门之助。”

《集成曲谱》兼顾清唱与剧唱，吸收了前代戏宫谱与清宫谱之长。一方面，顾及舞台演唱的需要，一是所收列的剧目多选自舞台演出本，如著名曲家俞粟庐谓其所收剧目“虽比《缀白裘》、《纳书楹》为稍减，而通行佳曲固已一律采入”^①。

二是曲白皆收，详注板眼，如《集成曲谱·编辑凡例》云：“叶氏《纳书楹》，冯氏《吟香堂》，皆为曲谱善本。然不载宾白，不点小眼，殊不便于初学，故迄不能通行。本编则宁详毋略，宁浅无深，小眼、宾白，一一详载，锣鼓笛色，无不注明。”

三是着眼于通俗易解，如编者自称：“务期初学之易解，不敢自附于高古。”如北曲入声字派入三声，对于初学者来说是较难掌握的，故编者在谱中凡入声字皆注明所派之音。另外，对于曲文中的一些冷僻难懂的字，也加以注解，如《编辑凡例》云：“北曲入声字，须叶入三声，初学最觉困难。本编仿《吟香堂》之例，于北曲入声字，应叶某音，一一于眉间注出。冷僻之字，易于误读者，亦悉注明，以便初学。”为方便初学者习唱，谱中注明小眼及各中小腔，如振集卷四《红梨记·访素》【宜春令】曲注：

① 《集成曲谱序》，《集成曲谱》卷首，商务印书馆1925年版。

图省力，非但撤板，并去小眼，致初学者感腔促难唱，兹特增注头、末眼，俾歌者易于上口也。

四是注重舞台演出效果，为了增强原作的舞台演出效果，对原作加以修改，如《雷峰塔·水斗》出开场一段曲白，从舞台效果来看，民间戏班的演唱本与方成培本都有缺陷，故《集成曲谱》对这一段曲白作了修改，如《集成曲谱》振集卷七《雷峰塔·水斗》折【二犯江儿水】“纷纷水宿齐集了”曲注云：“此曲俗本文词几不可通，方本删之，然开场却嫌冷落，兹就原文加以改篡，期于通顺，非好为纷更也。”现将《集成曲谱》所改的曲文与《缀白裘》所收录的俗本《水斗》首曲【一江风】比较如下：

《集成曲谱》	《缀白裘》七集卷二
【二犯江儿水】纷纷水宿，齐集了纷纷水宿，虾朋和蟹。闹垓垓跳跃来去遨游，似蛟龙江上走。看白浪吐龙湫，腥风退鹢舟，惨雾山头，杀气中流。向前途禅关叩，安排剑矛须索要安排剑矛。妖僧授首，单指望妖僧授首，管教他鬼神惊佛也要愁。	【一江风】为蛇妖，特地前来到。怕他行晓。因此上，只说烧香，私去相祈祷。谁知冤孽遭？谁知冤孽遭？紧紧来缠扰，只为着此事萦怀抱。

又如振集卷八《满床笏·卸甲》出注：

俗谱此折被伶工节去多半，不惟套数体式不合，且所述战功情节亦欠贯串。兹依原本补正，庶几度曲家不为偷懒之伶工所误。

对于民间艺人为增强舞台效果而对原作所作的改动，若所改文义通顺，声律无害，则从时俗，予以收录，如声集卷三《荆钗记·忆母》出【喜迁莺】曲注：

此引后人所改，而文情悱恻，音节谐合，远胜《荆钗记》原文，不必泥古以违俗也。

玉集卷四《长生殿·定情》【念奴娇序】曲注：

原本【念奴娇序】四曲，通俗只唱二支，兹姑从俗。

同上【古轮台】“下金堂笼灯就月细端相”曲注：

原本【古轮台】二支俗伶节为一支，“暗高堂”以上为第二支之前半，“红遮”以上为第一支之后半，兹姑从俗，于“红遮”之上犹标“前腔”二字，则大谬也。

金集卷二《琵琶记·称庆》【锦堂月】曲注：

原本【锦堂月】四支，时俗删去后二支，兹姑从俗。

同上【醉翁子】曲注：

原本末句作“共祝眉寿”，时俗所改，文义尚通，仍之。

有的虽从时俗所唱，但也附录了订正的腔格，如《牡丹亭·寻梦》出【忒忒令】曲“线儿春甚金钱吊（五六工尺上尺上四）转（合（低）工四合）”句注：

末一字应谱作“四上”，此作“合四”，乃系俗伶所误，但习唱已久，姑从俗本，而附录订正之谱两式如左：吊：五六工尺工尺上四合；转：四上尺上四合四合

四合。

另一方面,《集成曲谱》也借鉴了清宫谱之长,十分重视对曲文字声、腔格、板眼的考订。如编者在《编辑凡例》中指出:“梨园脚本别字连篇,且妄加删节,谬误百出。近日出版曲谱,亦有数部,而皆以此种脚本为蓝本,拉杂凑集,便以牟利,非有选择校订之功也。本编力矫是弊,选戏剧则采曲律词章之兼善;订宫谱则求古律俗耳之并宜;曲文曲牌,皆悉心订正,非敢谓空前绝后之作,要与近日出版之各曲谱,不可同日语。”《集成曲谱》对曲字腔格、板眼的考订之精严,可以与考订精细的《纳书楹曲谱》相媲美,如吴梅称:“今读此谱,固俨然叶怀庭、王禹卿之亚也。”^①

在谱中,编者一是严别字声,如金集卷三《琵琶记·赏荷》【桂枝香】曲注:

“再上”之“上”字,应读作上声,俗唱作去声,谬。

同上《赏秋》【念奴娇】曲注:

“兴”,去声,俗唱作平声,谬。

声集卷四《牡丹亭·游园》出【皂罗袍】曲注:

“美”字俗谱作“工五六工尺”,竟似阳去声,谬。
兹去“五”字较妥。“良辰美景”四字,两阳平两阴上,
叶谱最为正格,附录取左:良(工)辰(工尺)美(上尺工
尺)景(上尺工)。

① 《集成曲谱序》,《中国古典戏曲序跋汇编》,第208页。

玉集卷四《南柯梦·扫花》出【赏花时】曲注：

俗谱首句(翠凤毛翎扎帚叉)误低一调，且“叉”字唱作去声，谬。

同上《长生殿·定情》【古轮台】曲“笼灯就月细端相”句注：

“相”字，叶谱作六五，该阳平，兹改正。

对于北曲中的入声字，还特地注明所派入的字声，如振集卷七《雷峰塔·水斗》【刮地风】曲注：

百叶摆；怯，牵也切；出叶杵；铁，天也切；擦，初鲊切；拆叶揣；泼叶颇；一叶以，均入作上。

二是订正板式，如同上金集卷三《琵琶记·嘱别》【忒忒令】曲注：

“却不道”句俗谱板式殊误，兹改正之。

金集卷三《题真》【醉扶归】曲注：

“也曾”二字系衬字，俗谱点板于“也”字上，谬，兹订正。

同上《扫松》【急三枪】曲注：

“了”系衬字，俗谱点板于“卖”字上，殊不合，兹订正。

又同上【前腔】注：

俗谱于“死”字上点板，又增“拜”字，皆谬。

声集卷四《牡丹亭·游园》【尾声】注：

“然”字，俗谱无底板，大谬。

金集卷二《琵琶记·逼试》出【绣带儿】“你休迷男儿汉有凌云志气”曲注：

俗谱将“休”字上正板于“固”字头，而将“拒”字上正板改作赠板，谬。

金集卷二《琵琶记·嘱别》出【忒忒令】“你读书思量做状元”曲注：

“却不道”句俗谱板式殊误，兹改之。

玉集卷四《南柯梦·寻悟》【太师引】“一星星有的多灵圣”曲注：

本调二曲第五句用《琵琶记》“涂山四日离大禹”句格，为上四下三。叶谱于第六字“厮”、“切”用板，作上三下四句格，殊欠妥顺，兹改正。切音砌。

声集卷二《荆钗记·眉寿》出【醉翁子】“我非怪”曲注：

此曲合头“盏”字俗谱多底板一拍，是误作【月上

海棠】板式，本调不合，因节去。

三是厘正句读错乱，订正文义讹误，如声集卷二《荆钗记·改书》出【朱奴儿】“因科举离乡半春”曲注：

“良便”俗误作“良使”，误，兹订正。

金集卷二《琵琶记·规奴》出【祝英台近】“绿成阴红似雨”曲注：

俗谱贴唱“车马”至“帘栊”二句，余皆旦唱，强行割裂，不顾文义，谬极。宫谱亦高低互倒，兹改正之。

同上《嘱别》【谒金门】曲注：

俗伶搬演此折，小生先上，即唱“苦被”二句，旦上接唱“闻道”二句，将此引颠倒错乱，谬极。

同上【谒金门】“春梦断”曲注：

俗伶搬演此折小生先上，即唱“苦被”二句，旦上接唱“闻道”二句，将此引颠倒错乱，谬极。

金集卷三《琵琶记·赏荷》【桂枝香】曲注：

“旧弦”俗谱误作“危弦”，文理不通，不得不改正之，非好立异也。

振集卷七《十五贯·判斩》【哪吒令】曲注：

梁溪即无锡之旧称，山阳县属淮安府，“梁溪距淮”句，指苏氏与友兰居不同地，其义甚明。自《缀白裘》误作“梁溪拒谁”，俗谱相沿，不加订正，文义不可通矣。

同上《蝴蝶梦·扇坟》注：

此折俗谱沿用《缀白裘》原文，词句俚俗不堪，强为改易过半，方觉完善。

四是订正曲调名，如金集卷三《琵琶记·弥陀寺》【销金帐】曲注：

俗谱此曲格调多与【朝元歌】及【五马江儿水】相混，兹订正。

同上《别丈》【鹧鸪天】曲注：

此四句本是下场诗，俗伶填工谱而标作【哭相思】，兹依将当之牌名易之。

由于《集成曲谱》兼顾清宫与戏宫之长，故不仅为清曲家所借鉴，而且也为戏班所依奉，广为流传，曾两次刊印，达一千多部。

昆曲去声字的字声特征与腔格

俞为民

昆曲经魏良辅改革后，采用了依字传腔的演唱方法，腔格与曲文的字声有着紧密的联系，不同的字声，便有相应的腔格。以下便对昆曲去声字的字声特征及其腔格作一考察。

一 去声字的字声特征

在平、上、去、入四声中，去声字的调值最高，如明代王骥德在《曲律·论平仄》中将去声字与其他三声作了比较，指出去声字具有“往而不返”的特征，如云：“平声尚含蓄，上声促而未舒，去声往而不返，入声逼侧而调不得自转。”所谓“往而不返”，就是出口即高揭。对于去声字的这一特征，古人称之为“送音”，如明代沈宠绥《度曲须知·四声批款》云：“古人谓去有送音，上有顿音。送音者，出口即高唱，其音直送不返也。”所谓“送音”，也就是发声出口须揭高而有力。

因此，去声字腔格总体上具有高亢激越的特色。也正因为去声字腔格具有高亢激越的特色，故去声字常用在领头发调、剧情转折、表现剧中人物的慷慨激昂的情绪及煞尾之处。如明沈璟【商调·二郎神】《论曲》云：“若遇调飞扬，把去声儿填它几

字相当。”清万树《词律·发凡》也指出：“当用去者，非去则激不起。”尤其在一曲之首句，若用一去声字，便可领起全曲之曲情，如清代徐大椿《乐府传声·起调》云：

唱法之最紧要不可忽者，在于起调之一字。通首之调，皆此字领之；通首之势，皆此字蓄之；通首之神，皆此字贯之；通首之喉，皆此字开之。如治丝者，引其端而后能竟其绪，此一字，乃端也。未有失其端而绪不紊者。人但知调从此字为始，高则入某调，低则入某调，七调从此而定，此语诚然，不知此乃其大端耳。……此字一梗，则全曲皆梗，此字一和，则全曲自和。故此一字者，造端在此。其详审安顿之法，不可不十分加意也。

因此，在一些剧中人物抒发悲愤激昂的曲调中，多用去声字来发调，领起全曲。如：

《单刀会·刀会》【北双调·新水令】开首两句：“大江东去浪千叠，趁西风驾着这小舟一叶”，皆以去声字“大”字和“趁”字领起，与关羽高昂的情绪相应。

《宝剑记·夜奔》【北双调·新水令】开首两句：“按龙泉血泪洒征袍，恨天涯一身流落。”皆以去声字“按”字和“恨”字领起，十分形象地表现了生(林冲)此时对陷害他的奸臣的强烈愤恨之情。

《寻亲记·茶访》中的【南双调·孝南枝】是丑(茶博士)向微服私访的知府范仲淹控诉恶霸张敏横行乡里、欺压百姓的恶行时所唱，故首句“叫做张员外太不仁”，开首以去声字“叫”字领起，后又用一去声字“太”字，不仅揭高领起全曲，而且更显示出丑(茶博士)的愤恨之情。

《焚香记·阳告》敫桂英接到王魁的休书后，自缢而死，死

后其鬼魂来到海神庙哭诉，剧情悲怨激愤。此出戏的首曲【北正宫·叨叨令】首句“这根由天知和那地知”，以去声字“这”字领起，较好地表达了人物激愤的心情。

《一捧雪·祭姬》出演雪艳娘刺死汤勤，自刎而死，戚继光感其义烈，为其收尸，哭祭厚葬。外(戚继光)在去西山雪艳娘坟哭祭途中所唱的【北正宫·滚绣球】曲，首二句“望彤云笼一天，看寒烟黯四郊”，用二去声字(“望”、“看”)领起，较好地表现了此时人物凄凉悲愤的情绪。

《长生殿·酒楼》【北商调·集贤宾】首句“论男儿壮怀须自吐”，以去声字“论”字领起，形象地表现出老生(郭子仪)空怀壮志、报国无门的激昂愤懑心情。

《白罗衫·看状》【南南吕·太师令】为了表现剧中人物的惊疑之状，不仅首句以去声字领起，而且以下各句也多由去声字领起，如：

看将来此事真奇怪，这筹儿教我心中怎猜？那苏
云呵，既道是江心遭害，怎能向乌府伸哀？被拘禁绿
林山寨，因此上余生还在。这冤山仇海，反添我闷怀，
须知道察奸伸枉是乌台。

另外，也可用在具有悲怨声情的曲调的最后一字，如《牡丹亭·寻梦》出【江儿水】曲，首句“偶然间心似缱”，以一上声字(偶)领起，最后一句：“守的个梅根相见。”以一去声字(见)结束，杜丽娘寻找梦中情人不见，悲怨的心情逐渐由低转向高，用一去声字，便很形象地表达了杜丽娘此时难以排遣的怨愤心情。

去声字有南北之别，南曲去声字分阴去与阳去，阴去声轻且清者，如冻、绛、至、震等字；阳去声重且浊者，如洞、强、像、事、会、暮、换、电、号等字。明代沈宠绥《度曲须知·四声批款》

云：“昔词隐先生曰：‘凡曲去声当高唱，上声当低唱，平入声又当酌其高低，不可令混。’其说良然。然去声高唱，此在翠字、再字、世字等类，其声属阴者，则可耳；若去声阳字，如被字、泪字、动字等类，初出嫌稍平，转腔乃始高唱，则平出去收，字方圆稳；不然，出口便高揭，将被涉贝音，动涉冻音，阳去几讹阴去矣。”清代王德晖、徐沅澄《顾误录·度曲十病》也谓：“阴阳：四声皆有阴阳，惟平声阴阳，人多辨之。上声阴阳，判之甚微，全在字母别之，曲家多未议及。入声阴阳，《中州全韵》分之甚细，可以逐类旁通。至于去声阴阳，最为要紧，轻清为阴，重浊为阳，如冻、洞、壮、状、意、义、帝、地、到、道之类，不可不审。”

南曲阴去声一出口即高唱，而阳去声则先以平出，再转高以去收。在具体腔格上，阴去声通常比前音豁高一音，比后音高二音；阳去声比前音豁高两音，比后音高一音。而且可以在腔尾部分豁高。如《顾误录·四声纪略》云：

去声宜高唱，尤须辨阴阳。如翠、再、世、殿、到等字，属阴声者，则宜高出，其发音清越之处，有似阴平，而出口即归去声，方是阴腔。如被、败、地、动、义等字，属阳声者，其音重浊下抑，直送不返，取其一去不回，是以名去。然初出口不妨稍平，转腔乃始高唱，则平出去收，字面方能圆稳，所谓去有送音者是也。若出口便高揭，必将被涉贝音，败涉拜音，地涉帝音，动涉冻音，义涉意音，阳去几讹阴去矣。俗云：逢去必滑。是送足必有余音上挑，方是去声口气，然宜小不宜大，一有痕迹，失之穿凿矣。

昆曲北曲去声字多为阳去声，如《顾误录·阴去声摘录》指出：“《中原》十九韵，上去入三声，不分阴阳。《中州》二十二韵，四声尽分阴阳。不分者未免混淆，尽分者又多牵涉，学者几于

无所适从。因思曲字阴阳，惟去声辨之宜审，而北人口中，尽系阳去，并无阴声，故将阴去声之恒见者，摘录于左，以便查考。”

而且，北曲的阳去声一出口便须揭高且劲而有力，不能像南曲的阳去声，平出去收。如清代徐大椿《乐府传声·去声唱法》云：

今北曲之最失传者，其唱去声尽若平声。盖北曲本无入声，若并去声而无之，则只有两声矣。夫两声岂能成调耶？况北曲之所以别于南者，全在去声。南之唱去，以揭高为主，北之唱去，不必尽高，惟还其字面十分透足而已。笛中出一凡字合曲者，惟去声为多。如唱冻字，则曰冻红翁，唱问字，则曰问恒恩，唱秀字，则曰秀喉讴，长腔则如此三腔，短腔则去第三腔，再短则念完本字即收，总不可先带平腔。盖去声本从上声转来，一着平腔，便不能复振，始终如平声矣。非若上声之本从平声转出，可以先似平声，转到上声也。譬如四时从春转夏则可，从春转秋则不可，此自然之理也。况去声最有力，北音尚劲，去声真确，则曲声亦劲而有力，此最大关系也。今之所以唱去声似平声者，何也？自南曲盛行，曲尚柔靡，声口已惯，不能转劲，又去声唱法，颇须用力，不若平读之可以随口念过，一则循习使然，一则偷气就易，又久无审音者为之整顿，遂使去声尽亡，北音绝响，最可慨也！

另外，北曲去声字的腔格比南曲去声字腔格要短，故在腔头上多用豁腔，或首音出口后便直接跃升到次音。

二 去声字的腔格

去声字的腔格呈现出“↗↘”即先上升后下降的进行形式，

上升部分的腔格有完全与不完全两种形式的腔格：

1. 完全腔格：

完全腔格也有实唱与虚唱两种形式，实唱的形式，即在首音低起后直接上扬一、二音，然后再下降，也可回到首音，按低——高——低的进行形式排列。如：

《双珠记·投渊》【南中吕·榴花泣】“绝处未遭殃”“不知我襁褓儿去向何方”“未”字（阳去）的腔格：工六五六工；“向”字（阴去）的腔格：五仕五六。

《牡丹亭·游园》【南仙吕入双调·好姐姐】“他春归怎占的先”“占”字的腔格：仕仄·仕五。

同上【南仙吕入双调·步步娇】“摇漾春如线”“漾”字的腔格：六五仕·五·六工。

《绣襦记·坠鞭》【南中吕·驻云飞】“倦体金莲曲槛傍”“槛”字的腔格：工六工尺上四。

《荆钗记·上路》【南仙吕·八声甘州】“墙头嫩柳篱畔花”“嫩”字的腔格：五仄仕·五六。

《白兔记·回猎》【南正宫·锦缠乐】“有一个白兔儿在面前过”“面”字的腔格：六五仕五六。

《西楼记·拆书》【南南吕·一江风】“谁知风浪翻”“浪”字的腔格：六五仕五六工。

《长生殿·定情》【南大石调·念奴娇序】“三千粉黛总甘让”“让”字的腔格：六五仕五六。

《东窗事犯·扫秦》【北中吕·迎仙客】“则待要灭罪消释，那里是念彼观音力”“灭”、“力”二字的腔格：灭：工五六；力：合·四合（低）凡（低）

《浣纱记·打围》【北中吕·朝天子】“看齐齐彩鹢波心放”“放”字的腔格：尺工尺上。

《紫钗记·折柳》【北仙吕·寄生草】“阳台半霎云何处”“处”字的腔格：四一四合。

《荆钗记·男祭》【北双调·折桂令】“致受磨折”“受”字的腔格：六五仕俌仕乙五六五。

《长生殿·哭像》【北般涉调·三煞】“汪汪的含在眶”“在”字的腔格：五仄·仕五。

同上《弹词》【北正宫·九转货郎儿】(五转)“似明月下泠泠清梵”“梵”字的腔格：上·尺上一四。

虚唱的形式，即上扬的一音不是实唱，在从前音上行时，须用滑音，即从前一音符到后一音符间，只能滑进，不能跳进，两者间不能有痕迹，“宜小不宜大，一有痕迹，失之穿凿矣”^①。在曲唱中，这一形式称为“豁腔”，又称“袅腔”，在曲谱上用“／”符号表示。如：

《白兔记·回猎》【南正宫·锦缠乐】“有一个白兔儿在面前过”“兔”字的腔格：五／六工。

《拜月亭·走雨》【南中吕·渔家傲】“一似盆倾风如箭急”“似”、“箭”二字的腔格：似(阳去)：五／仕五六；箭(阴去)：五／六工。

《琵琶记·吃糠》【南商调·山坡羊】“乱荒荒不丰稔的年岁”、“寸丝不挂体”“岁”、“寸”、“挂”三字的腔格：岁：六／尺上四；寸：六／工；挂：仕／五六工。

《单刀会·刀会》【北双调·驻马听】“可怜黄盖暗伤嗟”“暗”字的腔格：四／合四。

同上【北双调·胡十八】“尽心儿可便醉也”“醉”字的腔格：尺／上一四。

《风云会》【北正宫·端正好】“冷透入鲛绡帐”“帐”字的腔格：上／一四。

《东窗事犯·扫秦》【北中吕·迎仙客】“故来到俺这山寺

① 《顾误录·四声纪略》，《中国古典戏曲论著集成》第九册，第38页，中国戏剧出版社1959年版。

里”“故”字的腔格:五／六五。

同上【石榴花】“太师着俺说个因依”“太”字的腔格:四／合四。

《宝剑记·夜奔》【北仙吕·点降唇】“逃秦寇”“寇”字的腔格:工／尺。

2. 不完全腔格:在曲谱上,去声字除了以上这两种完全腔格形式外,还有这样几种不完全的腔格形式:

(1)首音低起后,上升一音或连续上升,不再下降,即只有去声字腔格中的上升部分腔格,其上升后的下降部分腔格则在后一字的腔头来完成,即后一字的首音必定低于该去声字的尾音,或后字的腔头呈下降形式。

南曲去声字如:

《占花魁·独占》【南商调·十二红】“百种费端详”“费”字的腔格:五仕;其后“端”字(阴平)的腔格作:六,低于“费”字的末音。

《琵琶记·吃糠》【南商调·山坡羊】“乱荒荒不丰稔的年岁”“乱”字的腔格:五仕;其后“荒”字(阴平)的腔格作:五,低于“乱”字的末音。

《浣纱记·采莲》【南大石调·念奴娇序】“浣纱溪伴在何方”“浣”字的腔格:五仕;其后“纱”字(阴平)的腔格作:五,低于“浣”字的末音。

北曲去声字如:

《单刀会·刀会》【北双调·新水令】“早来探千丈虎狼穴”“丈”字的腔格:仕乙五;其后“虎”字(阴上)的腔格作:工六·工六,首音低于“乱”字的末音。

《风云会·访普》【北正宫·端正好】“冷透入鲛绡帐”“冷”字的腔格:尺工;其后“透”字(阴去)的腔格作:六凡,呈下降形式。

《紫钗记·折柳》【北仙吕·寄生草】“都是江干桃叶”“是”

字的腔格：六乙；其后“江”字（阴平）的腔格作：五乙，首音低于“是”字的末音。

《长生殿·哭像》【北正宫·滚绣球】“恨寇逼的慌”“恨”字的腔格：工五；其后“寇”字（阴去）的腔格作：六尺工，首音低于“恨”字的末音。

《一捧雪·祭姬》【北中吕·朝天子】“暮去明朝”“暮”字的腔格：工六；其后“去”字（阴去）的腔格作：工一尺工，首音低于“暮”字的末音。

（2）首音高起后，下降一音或连续下降，即只有去声字腔格中的下降部分腔格，其下降前的上升部分腔格则在前一字的腔尾中体现，即前一字的尾腔必定呈上升形式，或前字的末音低于该去声字腔格的首音。

南曲去声字如：

《荆钗记·见娘》【南仙吕入双调·江儿水】“身战簌”“战”字的腔格：仄仕；前“身”字（阴平）的腔格作：仕，低于“赛”字腔格的首音。

《牧羊记·看羊》【南商调·山坡羊】“灾来怎躲避”“避”字的腔格：五六工；前“躲”字（阴上）的腔格作：工六，末音低于“避”字腔格的首音。

《紫钗记·阳关》【南仙吕·解三醒】“一霎时眼中人去”“去”字的腔格：六尺·上四上；前“人”字（阳平）的腔格作：四上尺，末音低于“去”字腔格的首音。

《玉簪记·茶叙》【南黄钟·出队子】“出帘迎进”“进”字的腔格：尺上四；前“迎”字（阳平）的腔格作：四上，末音低于“进”字腔格的首音。

《铁冠图·夜乐》【南仙吕入双调·叠字令】“鸡皮鼓断送咱爱又爱”末一“爱”字的腔格：仕\五；前“又”字（阳平）的腔格作：六五仕促，尾腔呈上升形式。

北曲去声字如：

《单刀会·刀会》【北双调·新水令】“觑着那单刀会赛村社”“赛”字的腔格：仕六；前“会”字（阳去）的腔格作：上‘一四，末音低于“赛”字腔格的首音。

《风云会·访普》【北正宫·端正好】“冷透入鲛绡帐”“透”字的腔格：六凡；前“冷”字（阳上）的腔格作：尺工，末音低于“透”字腔格的首音。

《宝剑记·夜奔》【北仙吕·点降唇】“数尽更筹”“尽”字的腔格：六凡工；前“数”字（阴上）的腔格作：凡五，腔格呈上升形式。

《南柯记·瑶台》【北南吕·一枝花】“冷落凤箫楼”“落”字的腔格：上一四；前“冷”字（阳上）的腔格作：四，低于“落”字腔格的首音。

《义侠记·打虎》【北双调·新水令】“奋云程九万里”“万”字的腔格：六凡工；前“九”字（阴上）的腔格作：工五，腔格呈上升形式。

《长生殿·酒楼》【北商调·集贤宾】“论男儿壮怀”“壮”字的腔格：仕乙；前“儿”字（阳平）的腔格作：五，低于“壮”字腔格的首音。

(3)在腔短板促处，只用单音豁腔，而豁腔后下降部分的腔格，由后一字的腔头来完成，后一字的首音必低于或等于该去声字的豁前音。通常是该去声字豁腔后下落的一音，即为下一字的首音。

南曲去声字如：

《琵琶记·廊会》【南商调·二郎神】“叹菱花剖破，记翠钿罗襦当日”“叹”、“记”二字的腔格：叹：四‘；记：工‘。两字的后一字的腔格分别作：菱（阳平）：（低）工；翠（阴去）：工尺，两字的首音皆低于或等于前字的豁前音。

《金雀记·庵会》【南商调·二郎神】“正玉宇无尘”“正”字的腔格：上‘；后一字“玉”字（阳入）的腔格作：四上尺上，首音

低于“相”字的豁前音。

《绣襦记·卖兴》【南越调·山桃红】“只为黄金散尽”“散”字的腔格:尺¹;后一字“尽”字(阳去)的腔格作:上²四,首音低于“尽”字的豁前音。

《琵琶记·吃糠》【南商调·山坡羊】“不耐烦的二亲”“耐”字的腔格:五¹;后一字“烦”字(阳平)的腔格作:工,低于“耐”字的豁前音。

《白兔记·回猎》【南正宫·锦缠乐】“望芦葭浅草中”“望”字的腔格:五¹;后一字“芦”字(阳平)的腔格作:工,低于“望”字的豁前音。

《玉簪记·琴挑》【南南吕·懒画眉】“愁听四壁蛩”“四”字的腔格:工¹;后一字“壁”字(阴入)的腔格作:尺²·上四合(低)工,首音低于“相”字的豁前音。

北曲去声字如:

《荆钗记·男祭》【北双调·折桂令】“相府把俺勒贅”“相”字的腔格:五¹;后一字“府”字(阴上)的腔格作:六,低于“相”字的豁前音。

《西游记·认子》【北商调·集贤宾】“大江东去得紧”“去”字的腔格:尺¹;后一字“得”字的腔格作:上一四,首音低于“去”字的豁前音。

同上【北商调·集贤宾】“到晚来与鹭友鸥群”“鹭”字的腔格:四¹;后一字“友”字(阴上)的腔格作:(低)工合四,首音低于“鹭”字的豁前音。

《紫钗记·折柳》【北仙吕·寄生草】“自家飞絮浑难住”“自”字的腔格:五¹;后一字“家”字(阴平)的腔格作:六五六五六凡工,首音低于“自”字的豁前音。

三 去声字的组合及其对腔格的影响

昆曲曲字的腔格,除了取决于曲字本身的声调因素外,不

同字声的曲字组合与相互搭配也会对曲字的腔格产生影响。因此,我们在考察单个曲字的字声与腔格的配合问题的同时,还须对曲字之间的连音关系作一考察。

(一) 单音腔格字的组合

1. 南曲去声单音腔格字的组合:

(1) 阴去声字与阴平声字组合,阴去声字比阴平声字高一音,如:

《绣襦记·坠鞭》【南中吕·驻云飞】“懒策丝鞭入教坊”“教坊”二字的腔格:教(阴去):工¹;坊(阴平):尺。

《疗妒羹·题曲》【南仙吕·长拍】“似这般憨爱”“这般”二字的腔格:这(阴去):四¹;般(阴平):合。

《西楼记·拆书》【南南吕·红衲袄】“看他灿莹莹尽泪斑,间着那印章红花字幻”“看他”、“印章”四字的腔格:看(阴去):仕¹;他(阴平):五;印(阴去):仕;章(阴平):六。

《长生殿·偷曲》【南道宫·双赤子】“那数声恍然心领”“数声”二字的腔格:数(阴去):工¹;声(阴平):尺。

(2) 阳去声字与阴平声字组合,阳去声字比阴平声字高一音。如:

《琵琶记·辞朝》【南黄钟·啄木儿】“事君事亲一般道”“事君”二字的腔格:事(阳去):尺;君(阴平):上。

同上《思乡》【南正宫·雁渔锦】“害羞的乔相识”“害羞”二字的腔格:害(阳去):六;羞(阴平):工。

(3) 阳去声字与阳平声字组合,阳去声字比阳平声字高一音或二音。如:

《拜月亭·走雨》【南中吕·麻婆子】“路途行不惯”“路途”二字的腔格:路(阳去):尺¹;途(阳平):四。

《琵琶记·南浦》【南中吕·尾犯序】“无限别离情”“无限”二字的腔格:无(阳平):工;限(阳去):五¹。

《牡丹亭·游园》【南商调·绕池游】“梦回莺啭”“梦回”二

字的腔格：梦（阳去）：五’；回（阳平）：工。

（4）阳去声字与阴上声字组合，阳去声字比阴上声字高一音。如：

《琵琶记·吃糠》【南双调·孝顺儿】“好似奴家与夫婿”“好似”二字的腔格：好（阴上）：合；似（阳去）：四’。

同上“糠和米本是两相依倚”“本是”二字的腔格，本（阴上）：上；是（阳去）：工’。

《玉簪记·茶叙》【南商调·集贤宾】“也只是为着伤春”“只是”二字的腔格：只（阴上）：上；是（阳去）：尺’。

《烂柯山·痴梦》【南双调·锁南枝】“好似出园菜”“好似”二字的腔格：好（阴上）：（低）上；似（阳去）：（低）尺。

《长生殿·偷曲》【南道宫·赤马儿】“凤翥鸾停”“凤翥”二字的腔格：凤（阳去）：工’；翥（阴上）：尺。

（5）阴去声字与阴上声字组合，阴去声字比阴上声字高一音或二音。如：

《琵琶记·赏荷》【南南吕·烧夜香】“楼台倒影入池塘”“倒影”二字的腔格：倒（阴去）：尺’；影（阴上）：上。

《紫钗记·阳关》【南仙吕·解三醒】“想驻春楼畔”“想驻”二字的腔格：想（阴上）：四；驻（阴去）：尺’。

《绣襦记·坠鞭》【南中吕·驻云飞】“看他体态幽闲”“体态”二字的腔格：体（阴上）：工；态（阴去）：仕’。

（6）阴去声字与阳上声字组合，阴去声字比阳上声字高一音。如：

《琵琶记·思乡》【南正宫·雁渔锦】（四段）“俺这里欢娱”“这里”二字的腔格：这（阴去）：工’；里（阳上）：尺。

（7）阳去声字与阳上声字组合，阳去声字比阳上声字高一音。如：

《琵琶记·赏荷》【南南吕·烧夜香】“傍晚卷起帘儿”“傍晚”二字的腔格：傍（阳去）：尺；晚（阳上）：上。

《疗妒羹·题曲》【南仙吕·短拍】“谁似你纳采挂坟头”“似你”二字的腔格：似（阳去）：工；你（阳上）：尺。

(8) 阴去声字与阳去声字组合，阴去声字比阳去声字升高或降低一音；又一用豁腔，一不用豁腔。如：

《浣纱记·思越》【南正宫·雁渔锦】“正是归心一似钱塘水”“正是”二字的腔格：正（阴去）：五；是（阳去）：六。

《牡丹亭·拾画》【南中吕·千秋岁】“便做了好相”“便做”二字的腔格：便（阳去）：六；做（阴去）：五。

2. 北曲去声单音腔格字的组合：

(1) 去声字与阴平声字组合，去声字比阴平声字高一音或低一音。高一音，如：

《焚香记·阳告》【北正宫·叨叨令】“在刀剑下成粉齑”“刀剑”二字的腔格：刀（阴平）：仕；剑（阴去）：仄。

《邯郸记·云阳》【北黄钟·刮地风】“俺也曾施军令”“军令”二字的腔格：军（阴平）：上；令（阳去）：尺。

《长生殿·哭像》【北中吕·上小楼】“依旧的辇儿厮并”“依旧”二字的腔格：依（阴平）：五；旧（阳去）：乙。

低一音如：

《单刀会·训子》【北中吕·十二月】“想当日兄弟在范阳”“当日”二字的腔格：当（阴平）：工；日（阳去）：尺。

同上《刀会》【北双调·驻马听】“依旧的水涌山叠”“依旧”二字的腔格：依（阴平）：上；旧（阳去）：四。

《琵琶记·坠马》【北正宫·叨叨令】“街市上游人乱”“街市”二字的腔格：街（阴平）：六；市（阳去）：工。

《红梨记·花婆》【北仙吕·油葫芦】“蓦听得唤一声”“蓦听”二字的腔格：蓦（阳去）：合；听（阴平）：四。

《邯郸记·仙圆》【北仙吕·混江龙】“八千里烟瘴地远”“烟瘴”二字的腔格：烟（阴平）：六；瘴（阴去）：工。

《长生殿·惊变》【北中吕·上小楼】“早惊破月明花灿”“惊

破”二字的腔格：惊（阴平）：一；破（阴去）：四。

（2）去声字与阳平声字组合，去声字比阳平声字高一音或二音。如：

《西游记·认子》【北商调·逍遥乐】“供佛像的斋粮”“佛像”二字的腔格：佛（阳平）：四；像（阳去）：上。

《红梨记·花婆》【北仙吕·油葫芦】“俺为甚么平白地将他花枝来损”“甚么”二字的腔格：甚（阳去）：工；么（阳平）：尺。

（3）去声字与阴上声字组合，去声字比阴上声字高一音。如：

《西游记·认子》【北商调·逍遥乐】“策杖移踪似有因”“策杖”二字的腔格：策（阴上）：尺；杖（阳去）：工。

《一捧雪·祭姬》【北正宫·叨叨令】“统望您一精灵偏不杳”“统望”二字的腔格：统（阴上）：尺；望（阳去）：工。

《占花魁·劝妆》【北越调·小桃红】“把那风花雪月俱抛漾”“把那”二字的腔格：把（阴上）：合；那（阳去）：四。

《铁冠图·刺虎》【北中吕·朝天子】“忘却终天恨”“忘却”二字的腔格：忘（阳去）：工；却（阴上）：六。

《单刀会·刀会》【北双调·驻马听】“好一个年少的周郎”“好一个”三字的腔格：好（阴上）：五；一（阴上）：六；个（阴去）：五。

《荆钗记·男祭》【北双调·折桂令】“相府把俺勒贅”“相府”二字的腔格：相（阴去）：五；府（阴上）：六。

（4）去声字与阳上声字组合，去声字比阳上声字高一音。如：

《单刀会·训子》【北中吕·十二月】“更有那诸葛在南阳”“更有那”三字的腔格：更（阴去）：合；有（阳上）：（低）工；那（阳去）：（低）尺。

《邯郸记·云阳》【北黄钟·刮地风】“虎头燕颔高悬挂”“燕颔”二字的腔格：燕（阴去）：工；领（阳上）：尺。

《铁冠图·刺虎》【北正宫·滚绣球】“有个女佳人”“有个”二字的腔格：有（阳上）：五；个（阴去）：五。

《长生殿·惊变》【北中吕·斗鹌鹑】“我这里无语持觞仔细看”“这里”二字的腔格：这（阴去）：五；里（阳上）：六。

《红梨记·花婆》【北仙吕·油葫芦】“又没有斗大花门印，俺为甚么平白地将他花枝来损”“没有”二字的腔格：没（阳去）：合；有（阳上）：四。

《占花魁·劝妆》【北越调·小桃红】“忍耐着饥寒情状”“忍耐”二字的腔格：忍（阳上）：工；耐（阳去）：六。

《长生殿·哭像》【北中吕·朝天子】“我在这厢”“我在”二字的腔格：我（阳上）：四；在（阳去）：上。

(5)两去声字组合，一去声字升高或降低一音；又一用豁腔，一不用豁腔。如：

《琵琶记·坠马》【北正宫·叨叨令】“险些儿撞破了头”“撞破”二字的腔格：撞（阳去）：五；破（阴去）：六。

《邯郸记·扫花》【北中吕·醉春风】“无挂碍的热心肠”“挂碍”二字的腔格：挂（阴去）：仕；碍（阳去）：五。

《单刀会·刀会》【北双调·胡十八】“只待要尽心儿可便醉也”“待要”二字的腔格：待（阳去）：工；要（阴去）：六。

《一捧雪·祭姬》【北中吕·朝天子】“只见那落斜晖”“见那”二字的腔格：见（阴去）：工；那（阳去）：工。

(二)繁腔与繁腔的组合

繁腔即由两个以上音符组成的腔格之间的搭配，两字的连音关系除了像单音腔格字的组合一样，对两字的首音产生影响外，两者的连音关系多体现在前字的腔尾与后字的腔头上。后字首音的高低，取决于前字尾腔的走势即升或降，若前字尾腔下行，后字腔头即首音则承前字腔尾下行而低起；反之，若前字尾腔上行，后字腔头即首音则承前字腔尾上行而高起。

1. 后字首音承接前字腔格的降势，比前字尾音降低一

音，如：

《虎囊弹·山门》【北仙吕·混江龙】“横冲霄汉”“霄汉”二字的腔格：霄（阴平）：五六；汉（阴去）：凡六工尺。

2. 后字首音承接前字腔格的升势，较前字尾音升高一音，如：

《牡丹亭·惊梦》【南商调·山坡羊】“怀人幽怨”“幽怨”二字的腔格：幽（阴平）：工尺上尺工六；怨（阴去）：五六工·尺·上四。

《红梨记·访素》【南正宫·普天乐】“想姻缘簿空挂虚名”“空挂”二字的腔格：空（阴平）：五仕；挂（阴去）：仄·仕五仕五六。

《玉簪记·茶叙》【南黄钟·出队子】“缓寻芳径过闲庭”“芳径”二字的腔格：芳（阴平）：上；径（阴去）：尺·上四。

《虎囊弹·山门》【北仙吕·混江龙】“横冲霄汉”“霄汉”二字的腔格：霄（阴平）：五六；汉（阴去）：凡六工尺。

《长生殿·絮阁》【北黄钟·喜迁莺】“倚着他宠势高”“宠势”二字的腔格：宠（阴平）：六工五·六工·尺；势（阴去）：上·四上四合（低）工合·上一四。

（三）去声字叠用及其腔格的处理

两阴去声字或阳去声字连用，两者的连音关系多体现在腔头上，具体有这样几种形式：

1. 两字皆配以单音腔格，后字可与前字配以相同的音。如：

《牧羊记·望乡》【南双调·谒金门】“幸遇野人为伴”“幸遇”二字皆为阳去声，其腔格皆作：尺。

《南柯记·瑶台》【北南吕·煞尾】“拜告了辕门宰”“拜告”二字皆为阴去声，其腔格皆作：尺。

2. 两字也可上下一音，或前高后低，或前低后高，如：

《占花魁·独占》【南商调·十二红】“若负义亏心天厌亡”

“负义”二字皆为阳去声，两字的腔格分别作：负：六；义：五。

《东窗事犯·扫秦》【北中吕·石榴花】“您那谗言谮语”“您那”二字皆为阳去声，其腔格分别作：您：合；那：四。

《铁冠图·刺虎》【北正宫·滚绣球】“故意儿花簇簇”“故意”二字皆为阴去声，两字的腔格分别作：故：六；意：工。

《一捧雪·祭姬》【北正宫·叨叨令】“和泪更含愁”“和泪”二字皆为阳去声，其腔格分别作：和：六；泪：五。

3. 变换两字腔格的组成形式，一繁一简，若前字为简腔，后字则作繁腔；反之，前字为繁腔，后字则作简腔，如：

《绣襦记·坠鞭》【南中吕·驻云飞】“为惜残红满院香”“残红”二字皆为阳去声，两字的腔格分别作：残：工；红：工六五·六工尺。

《铁冠图·刺虎》【北正宫·滚绣球】“要与那漆肤豫让争声誉”“豫让”二字皆为阳去声，两字的腔格分别作：豫：仄；让：仄。

4. 一字用实唱的形式高揭，不用豁腔；一字则用豁腔的形式高揭。如：

《东窗事犯·扫秦》【北中吕·迎仙客】“则待要减罪消释”“减罪”二字皆为阳去声，两字的腔格分别作：减：工五六；罪：工尺工·尺上四。

《白罗衫·看状》【南仙吕·解三醒】“千愁万恨思儿态”“万恨”二字皆为阳去声，两字的腔格分别作：万：六五仕；恨：五六六。

《琵琶记·坠马》【北正宫·叨叨令】“一似那小秦王三跳涧”“跳涧”二字皆为阴去声，两字的腔格分别作：跳：工尺；涧：上一四。

《西游记·借扇》【北正宫·滚绣球】“多管了二十四气”“四气”二字皆为阴去声，两字的腔格分别作：四：工六；气：工尺四尺。

《紫钗记·折柳》【北仙吕·寄生草】“为谁断送春归去”“断送”二字皆为阴去声，两字的腔格分别作：断：尺；送：尺／合四一。

《牡丹亭·寻梦》【南仙吕入双调·豆叶黄】“做意儿周旋”“做意”二字皆为阴去声，两字的腔格分别作：做：六；意：六／尺·上。

《绣襦记·卖兴》【南越调·山桃红】“教我进退两难”“进退”二字皆为阴去声，两字的腔格分别作：进：五／；退：五六工。

《四声猿·骂曹》【北仙吕·油葫芦】“第一来逼献帝迁都”“献帝”二字皆为阴去声，两字的腔格分别作：献：工／；帝：工尺^①。

4. 两音或两音以上腔格的同声字的连用组合，若首音相同，则两字的次音须体现高低之异。如前字次音比首音升高或降低一音，后字次音则比首音降低或升高一音，或与首音相同；如首音与次音皆相同，则往下以此类推。如：

《长生殿·定情》【南中吕·古轮台】“红遮翠障锦云中”“翠障”二字皆为阴去声，两字的腔格分别作：翠：五仕；障：五六。

以上所列举分析的，也只是就去声字的总体字声特征及其腔格，在实际演唱中，可以结合具体剧情或人物情绪，在保持去声字总体腔格特征的基础上，作一些变化与处理，使曲调的声情更丰富、更优美。

① 本文所例举的工尺谱，参见《遏云阁曲谱》（清光绪十九年刊本）、《九宫大成南北词宫谱》（古书流通处 1923 年影印）、《集成曲谱》（商务印书馆 1931 年版）、《昆曲大全》（世界书局 1925 年版）、《粟庐曲谱》（台湾中华民俗艺术基金会 1990 影印）。

元剧“正旦”、“正末”考释

解玉峰

从元刊杂剧三十种及《元曲选》等明本杂剧看，元剧脚色的使用主要有旦、末、净三类，旦类名目有“正旦”、“外旦”、“贴旦”、“副旦”、“老旦”、“小旦”、“搽旦”等，末类名目有“正末”、“外（末）”、“冲末”、“副末”、“小末”等，净类名目有“净”、“外净”、“贴净”、“丑”等。从主次地位而言，“正旦”、“正末”的地位最为重要。理解“正旦”、“正末”，是理解元剧结构和元剧演出的关键。本文有关“正旦”、“正末”的考述，也主要着眼于元剧结构体制和演出体制而展开。

一 “正旦”、“正末”之称名

元剧“正旦”、“正末”之“正”当作何解？从元剧剧本的标示看，一般只有主唱的末或旦才称为“正末”、“正旦”。“正旦”、“正末”标示时，在每剧之首或每折之首一般全称，后多省为“末”、“旦”或“正”。在“正末”主唱的戏中，扮旦角的一般径称“旦”或称“外旦”、“贴旦”、“老旦”、“小旦”等。在“正旦”主唱的戏中，扮末角的一般径称“末”或称“外（末）”、“副末”、“小末”等。元夏庭芝《青楼集·志》中有：

杂剧有旦、末，旦本女人为之，名妆旦色；末本男子为之，名末泥。其余供观者，悉为之外脚。^①

《青楼集》“大都秀”条又有：

姓张氏。其友张七，乐名黄子醋。善杂剧，其外脚供过亦妙。^②

按，“为”杂剧、“善”杂剧都主要是就杂剧的“唱”而言，“正旦”、“正末”显然是相对于“供过”、“供观”的“外脚”而言。所以称为“正”是因为杂剧表演以唱为主，为“正”；表演的做、念等均为次，为“外”。简言之，唱戏的为“正脚”，做戏的为“外脚”。扮男的“正脚”称“正末”，扮女的“正脚”称“正旦”^③。所以，杂剧剧本中的“正旦”、“正末”是主唱者的标志，是就演戏的分工而言，“正旦”、“正末”并不是我们通常所理解的“脚色”。由此才可以理解，为什么有些末本戏中最重要的女性人物不一定称“正旦”，旦本戏中最重要的男性人物不一定称“正末”。严敦易《元剧斟疑》尝谓：

我以为杂剧脚色，原只有“旦”、“末”二种名称，而并不是“正末”和“正旦”。所谓“正末”或“正旦”者，系指其人为一班中之正角而言。以现代术语释之，“正末”、“正旦”的意思，或就是挑大梁、挂头牌的当家老生及青衣之谓。其实只是“末”唱或“旦”唱（亦所谓“末本”或“旦本”），但为推重主唱者起见，便尊称之曰

① 《中国古典戏曲论著集成》(二)，第7页，中国戏剧出版社1959年版。

② 同上，第36页。

③ 洛地《“一正众外”，“一角众脚”》文对此点有更多阐释，可参看。洛文见《戏剧艺术》1984年第3期。

“正末”、“正旦”。^①

严先生于“正旦”、“正末”的阐释大致无误。但实际情况稍稍复杂，未可一概而论。从元剧剧本看，末本戏亦常有“正旦”，旦本戏亦常有“正末”。如元刊杂剧《调风月》、《拜月亭》、《紫云亭》三剧均为旦本戏，都有“正旦”，但同时又都有“正末”。元刊杂剧《小张屠》为末本戏，有“正末”，但又有“正旦”（扮张屠母）。这种情况下，“正旦”、“正末”之“正”并非主唱者的标志，而有显示人物主次的意义。《调风月》、《拜月亭》、《紫云亭》等剧都属于婚姻爱情类，“正末”扮与“正旦”相对应的男主角（分别为小千户、蒋世隆、完颜灵春），所以称“正末”，是因为与其他“末”色相比，其地位最重要。现存明抄、明刻元剧中，旦本戏有“正末”、末本戏有“正旦”的情况则更为常见。如《元曲选》本《张天师》、《墙头马上》、《风光好》、《秋胡戏妻》、《倩女离魂》等旦本戏均有“正末”，《元曲选》本《来生债》、《抱妆盒》、《黄粱梦》等末本戏均有“正旦”。所有属于这种情况的“正旦”、“正末”，其所谓“正”并非标志主唱者，而是指男性人物（末）或女性人物（旦）中地位最重要者。同样的，各类脚色或人物类型也可以有正、外之别。净有“净”，也有“外净”（如元刊本《汗衫记》）；孤有“孤”，也有“外孤”（如元刊本《调风月》），老人有“老人”，也有“外老人”（如脉望馆抄本《群仙朝圣》），卒子有“卒子”，也有“外卒子”（如脉望馆抄本《单刀劈四寇》），探子有“探子”，也有“外探子”（如《诚斋杂剧》本《得驺虞》）。

如前所述，元剧套曲的演唱皆由“正旦”或“正末”承担^②，其

^① 严敦易《元剧斟疑》，第277页，中华书局1960年版。

^② 以下有关“正旦”、“正末”的讨论都是以标志主唱者的为对象，暂不及其他情况的“正旦”、“正末”。

他“供过”、“供观”的“外脚”可在场上有念白或做、表，一般无曲唱^①。正旦或正末演唱套曲时，一般是演唱完毕后才下场，中间无转折。元剧通例用北曲四套，故正旦、正末在一剧演出时一般上下场四次。若四套北曲外另有一楔子，则上下场五次。两用楔子，则上下场六次。

以上为元剧演唱之通例，但亦有不少例外者。也有些杂剧，正旦、正末未唱完套曲即下场，后再出场唱接完套曲，甚至也有分三次唱完一套曲的。以下是笔者将对臧懋循编《元曲选》所收百种杂剧正旦、正末上下场情况的列表显示。现存元人杂剧的版本，除《元刊杂剧三十种》和臧懋循万历四十三年和四十四年（1615、1616）陆续编刻的《元曲选》外，另有李开先嘉靖年间刊刻的《改定元贤传奇》、新安徐氏万历十七年（1589）覆刻本《古名家杂剧》、息机子万历二十六年（1598）编刻的《杂剧选》、黄正位万历三十七年（1609）编刻的《阳春奏》、赵琦美万历年间辑校的《脉望馆钞校本古今杂剧》、万历、天启年间顾曲斋刊本《古杂剧》、万历、天启年间陈氏继志斋刊本《元明杂剧》及孟称舜崇祯六年（1633）编刻的《古今名剧合选》（包括《醉江集》、《柳枝集》二集）。以上诸本多有差异，本表将主要显示元剧套曲演唱及楔子使用方面的异同（由于孟称舜《古今名剧合选》多依从《元曲选》，版本比较价值不高，故未加比较）。若套曲演唱出现一次转折即用一“∨”标示，两次转折则两用“∨”，以下类推。并同时标出其楔子的使用，凡用【赏花时】曲者标“√”，用【端正好】曲者标“+”，用其他曲子者标“☆”。

① 元剧“外脚”唱曲，主要有三种情况：一是作为楔子的【赏花时】或【端正好】一般由正旦或正末演唱，但也偶有“冲末”演唱的，如《窦娥冤》、《赵氏孤儿》；二是元剧中插用唱道情时，道情曲可由正旦或正末唱，但也可由“外”唱，如脉望馆抄本《玩江亭》“净”（扮牛员外）连唱道情曲六支；三是戏剧演出中偶然性穿插的一两支小曲，可由“外脚”演唱，如《元曲选》本《连环计》为末本戏，“旦儿”（扮貂蝉）唱【双调·折桂令】侑酒，“净”插科打诨时也常会唱一两支滑稽小曲。

杂剧名	楔子	第一套	楔子	第二套	楔子	第三套	楔子	第四套	版本异同比较
汉宫秋	√								《元曲选》、《古名家杂剧》、《古杂剧》同
金钱记									《元曲选》、《古名家杂剧》、《古杂剧》同
陈州粜米	√								《元曲选》
鸳鸯被	+				V		V V		《元曲选》、《古名家杂剧》、《杂剧选》同
赚蒯通									《元曲选》、脉望馆抄本同
玉镜台			V						《元曲选》、《古名家杂剧》、《古杂剧》同
杀狗劝夫	√						V		《元曲选》、脉望馆抄本同
合汗衫							V		《元曲选》、元本、脉望馆抄本同
谢天香	√								《元曲选》、《古名家杂剧》同
争报恩	√	V		V V					《元曲选》本
张天师					√				《元曲选》有楔子、脉望馆抄本无楔子
救风尘									《元曲选》、《古名家杂剧》同
东堂老	√								《元曲选》、《杂剧选》同
燕青博鱼	+						V		《元曲选》、脉望馆抄本同
潇湘雨	+						V		《元曲选》、《古杂剧》同
曲江池	√			V					《元曲选》有楔子,《古杂剧》无楔子
楚昭公	+								《元曲选》和脉望馆抄本无楔子,元刊本有楔子

续表

杂剧名	楔子	第一套	楔子	第二套	楔子	第三套	楔子	第四套	版本异同比较
来生债	√								《元曲选》
薛仁贵	+								《元曲选》、元刊本同
墙头马上									《元曲选》、《古名家杂剧》同
梧桐雨	+								《元曲选》、《古名家杂剧》同
老生儿	√								《元曲选》、元刊本用【端正好】
朱砂担	+								《元曲选》、脉望馆抄本同
虎头牌				∨					《元曲选》
合同文字	√								《元曲选》、《杂剧选》同
冻苏秦	√								《元曲选》
儿女团圆	√						∨		《元曲选》、《杂剧选》同
玉壶春			+						《元曲选》、《杂剧选》同
铁拐李					√			∨ ∨	《元曲选》第四套有转折，元刊本无
小尉迟						∨			《元曲选》、脉望馆抄本同
风光好		∨							《元曲选》、《阳春奏》、《古名家杂剧》同
秋胡戏妻									《元曲选》
神奴儿			√						《元曲选》
荐福碑			√	VVV					《元曲选》、《古名家杂剧》、《元明杂剧》同
谢金吾	√								《元曲选》
岳阳楼					√				《元曲选》、《古名家杂剧》同

续表

杂剧名	楔子	第一套	楔子	第二套	楔子	第三套	楔子	第四套	版本异同比较
蝴蝶梦	√								《元曲选》、《古名家杂剧》同
伍员吹箫							√		《元曲选》
勘头巾			√						《元曲选》、《古名家杂剧》同
双献功			☆					√	《元曲选》、脉望馆抄本同
倩女离魂	√	√							《元曲选》、《古名家杂剧》、《古杂剧》同
陈抟高卧									《元曲选》、元刊本、《古名家杂剧》本、《阳春奏》同
马陵道	√		√						《元曲选》、脉望馆抄本同
救孝子			√			√			《元曲选》
黄粱梦			√					√	《元曲选》、《古名家杂剧》本同
扬州梦	√								《元曲选》、《改定元贤传奇》、《古名家杂剧》、《元明杂剧》同
王粲登楼	√	√							《元曲选》、《古名家杂剧》本同
昊天塔									《元曲选》
鲁斋郎	+					√			《元曲选》、《古名家杂剧》本同
渔樵记		√			√				《元曲选》、《杂剧选》本同
青衫泪			+						《元曲选》、《改定元贤传奇》、《古名家杂剧》、《古杂剧》同

续表

杂剧名	楔子	第一套	楔子	第二套	楔子	第三套	楔子	第四套	版本异同比较
丽春堂									《元曲选》、《古名家杂剧》同
举案齐眉									《元曲选》、脉望馆抄本同
后庭花							V		《元曲选》、《古名家杂剧》同
范张鸡黍	√	V							《元曲选》、《改定元贤传奇》、《杂剧选》同
两世姻缘	+								《元曲选》无楔子、《改定元贤传奇》、《古名家杂剧》、《古杂剧》有
赵礼让肥				V					《元曲选》、《杂剧选》本、脉望馆抄本同
酷寒亭	√	V							《元曲选》、《古名家杂剧》同
桃花女	+	V							《元曲选》、脉望馆抄本同
竹叶舟	√					V V			《元曲选》有楔子，元刊本无楔子；元刊本第三套有一次转折。
忍字记	√			V					《元曲选》、《杂剧选》同
红梨花									《元曲选》、《古名家杂剧》、《古杂剧》同
金安寿									《元曲选》、《古名家杂剧》同
灰阑记	√	V				V			《元曲选》
冤家债主	☆					V			《元曲选》、脉望馆抄本同

续表

杂剧名	楔子	第一套	楔子	第二套	楔子	第三套	楔子	第四套	版本异同比较
伯梅香	√	∨		∨ ∨					《元曲选》、《杂剧选》、《古杂剧》同
单鞭夺槊	+			∨					《元曲选》、《古名家杂剧》、脉望馆抄本同
城南柳	√								《元曲选》、《古名家杂剧》、《杂剧选》同
范雎	+								《元曲选》、《杂剧选》同
梧桐叶	√	∨							《元曲选》、《古名家杂剧》、《古杂剧》同
东坡梦				∨					《元曲选》
金线池	+								《元曲选》、《古名家杂剧》、《古杂剧》同
留鞋记	√						∨		《元曲选》、《杂剧选》同
气英布								∨	《元曲选》第四套有转折，元刊本无
隔江斗智							√		《元曲选》
刘行首				∨					《元曲选》、《古名家杂剧》同
度柳翠	√			∨		∨			《元曲选》、《杂剧选》同
误入桃源					√				《元曲选》、《古名家杂剧》、《杂剧选》同
魔合罗	√								《元曲选》、《古名家杂剧》同
盆儿鬼	√	∨		∨					《元曲选》、脉望馆抄本同
对玉梳			√						《元曲选》、《古名家杂剧》、《古杂剧》同

续表

杂剧名	楔子	第一套	楔子	第二套	楔子	第三套	楔子	第四套	版本异同比较
百花亭			+						《元曲选》、脉望馆抄本同
竹坞听琴	√								《元曲选》、《古名家杂剧》、《古杂剧》同
抱妆盒	+				√				《元曲选》
赵氏孤儿	√								《元曲选》有第五套曲，且有一次转折
窦娥冤	√			V V				V V	《元曲选》有，《古名家杂剧》无楔子
李逵负荆								√	《元曲选》
萧淑兰									《元曲选》、《古名家杂剧》、《古杂剧》同
连环记				V V		V		V	《元曲选》、《杂剧选》同
罗李郎	+		√						《元曲选》、《古名家杂剧》同
看钱奴	√			V		V			《元曲选》、《杂剧选》有楔子，元刊本无楔子；元刊本第三套无转折
还牢末	√			V V		V			《元曲选》、脉望馆抄本同
柳毅传书	+								《元曲选》、《古杂剧》同
货郎旦									《元曲选》、脉望馆抄本同
望江亭								√	《元曲选》、《杂剧选》、《古杂剧》同
任风子									《元曲选》、元刊本同
碧桃花	√								《元曲选》、《杂剧选》同
张生煮海									《元曲选》
生金阁	√			V					《元曲选》、《杂剧选》同
冯玉兰									《元曲选》

据上表所示,《元曲选》所收百种杂剧套曲演唱中有转折者 56 次(占百种杂剧 400 套曲的 14%),其中一次转折者 46 次,两次转折者 9 次,三次转折者 1 次。百种杂剧用楔子者 67 种,其中两用楔子者 3 次。《元曲选》等明本杂剧与元刊杂剧比较,套曲演唱更多转折、更多用楔子;《元曲选》与其他明本比较,常多用楔子。

正旦、正末演唱套曲时有上下场,从戏剧演出看,实有其必要。如《窦娥冤》第二套,正旦(扮窦娥)有两次转折。正旦出场后唱【南吕·一枝花】、【梁州第七】后下场,然后再次出场,唱【隔尾】、【贺新郎】、【斗虾蟆】、【隔尾】四曲后再次下场,然后再次出场唱【牧羊官】、【骂玉郎】、【采茶歌】、【黄钟尾】四曲,结束套曲演唱后下场。第一次正旦下场,是因为当张驴儿要窦娥去取盐醋,以便趁机在羊肉汤中放药。第二次是因为张驴儿诬陷窦娥药死其父,胁迫她至公堂,故事场景由窦娥家中转至公堂。如果对比后世昆剧人物上下场的设置,我们可以发现,昆剧人物的上下场要频繁得多,而元剧人物上下场的处理相对比较呆板。《窦娥冤》第二套两次用上下场显得合情合理,但由于中国戏剧可以是虚拟的,戏剧场景的转换可以靠演员的唱、念或身段动作来实现。许多杂剧遇到与《窦娥冤》相似的情况,正旦或正末可以一直立在场上。如《窦娥冤》第二套曲演唱时,张驴儿要窦娥去取盐醋以及张驴儿胁迫窦娥至公堂,窦娥也可停留在场上,等张驴儿下药后或等昏官与祗候出场后,继续戏剧情节的进展,元刊杂剧常有正旦或正末“等净一折了”、“等孤、祗候一折了”一类的舞台指示。细致推敲正旦、正末的上下场,我们可以得出结论:如果说后世昆剧人物的上下场处理更为合理,元剧正旦、正末应当下场而未下场的情况是极其普遍的。

但元剧套曲演唱时正旦、正末一般不下场,或者其上下场较呆板地处理,恰好反映了这样一种客观事实:即元剧作为戏剧,其中“曲”的分量远重于“戏”,与后世戏剧相比,其“戏剧性”

是很低的，观众欣赏杂剧可能主要为欣赏正旦、正末的曲唱，故正旦、正末无需频繁地为扮戏而上下场。元人杂剧，“曲”唱重于“戏”剧，这在早期的杂剧演出中，可能更为普遍^①。由于我们今日看到元刊本杂剧是元中叶以后刊刻的，其“戏剧性”的成分可能较早期有所增加，《元曲选》等明人刊刻、抄录的元杂剧本“戏剧性”可能更有增添（这表现为上下场的增多），其原始面目，反倒被湮没了。

二 “正旦”、“正末”之装扮

一般认为，元剧的“正旦”、“正末”与南戏、传奇的“旦”、“生”略相当，都扮演戏剧故事中的“主人公”或“主要人物”，而这一人物又是作家着意刻画的形象，为一剧主旨之所在，如《窦娥冤》中的窦娥、《汉宫秋》中的汉元帝、《倩女离婚》中的张倩女等。

但从装扮来看，元剧“正旦”、“正末”与南戏、传奇的“旦”、“生”实际上有很大差异，这首先表现在南戏、传奇的“旦”、“生”在一剧中一般始终装扮一人，而“正旦”、“正末”未必始终扮一人。元剧表演的一个显著特征是“一人主唱”，即由同一演者（“正旦”或“正末”）主唱北曲四套。但“正旦”或“正末”在剧中却不必始终扮同一人，在一剧中改扮两人，甚至三、四人都是允许的。如《薛仁贵》剧，“正末”在楔子中扮薛仁贵父唱楔子曲【端正好】，然后扮朝臣杜如晦唱第一套，又扮薛仁贵父唱二套，再扮乡民伴歌唱第三套，最后又扮薛仁贵父唱第四套。据笔者统计，臧懋循编《元曲选》和近人隋树森编《元曲选外编》所收 157 种杂剧中^②，“正旦”或“正末”自始至终扮一人的有 96 种，扮两人或两人以上的有 61 种，其中一剧中前后扮两人者 43 种：

① 从这一角度看，我们也可以元杂剧与诸宫调确实非常相似，也才可以说元剧“源于诸宫调”。

② 二书实收杂剧 162 种，其中《西厢记》、《西游记》、《东墙记》、《升仙梦》、《生金阁》等五种体制较为特别，请后文补述。

陈州粜米 赚蒯通 张天师 朱砂担 虎头牌
 合同文字 儿女团圆 小尉迟 谢金吾 斧头巾
 倩女离魂 渔樵记 后庭花 竹叶舟 红梨花 单
 鞭夺槊 城南柳 东坡梦 气英布 刘行首 魔合
 罗 萧淑兰 看钱奴 柳毅传书 货郎旦 碧桃花
 蒋神灵应 三夺槊 伊尹耕莘 追韩信 介子推
 存孝打虎 豫让吞炭 小张屠 飞刀对箭 符金锭
 射柳捶丸 哭存孝 绯衣梦 五侯宴 老君堂 独
 角牛 张生煮海

一剧中扮三人者 16 种：

薛仁贵 神奴儿 昊天塔 酷寒庭 盆儿鬼
 赵氏孤儿 襄阳会 庄周梦 东窗事犯 衣袂车
 村乐堂 黄花峪 猿听经 锁魔镜 单刀会 西
 蜀梦

一剧中扮四人者 2 种：

黄鹤楼 黄粱梦

由上可见，“正旦”或“正末”在一剧中改扮两人或多人是比较普遍的现象。杂剧家使“正旦”或“正末”在一剧中改扮两、三人，有的似因故事叙述的需要。如《盆儿鬼》剧述杨国用外出经商，盆罐赵杀人夺财，将其尸首焚烧，骨灰拌泥捏为盆。后盆为张懒古所买，杨国用魂托张懒古至包公堂上鸣冤，盆罐赵受惩处。此剧先使“正末”扮杨国用唱第一套，杨死后一节不用盆罐赵唱套曲（元剧的“正末”、“正旦”一般不扮邪恶之人），而使“正末”扮窖神作为见证人唱第二套，后来再扮张懒古唱第三、四套

曲。但在许多剧作中，一剧中改扮两三人并不是必要的。如关汉卿的《单刀会》，“正末”先扮乔国老唱一套，再扮司马徽唱一套，最后扮关公唱两套。如果使“正末”扮关公唱四套并不是不可能的。又如著名的《赵氏孤儿》，《赵氏孤儿》正末在第一折中扮韩厥，第二折、第三折中扮公孙杵臼，第四折扮程勃（《元曲选》本多出的第五折，正末扮程勃）。在赵氏孤儿故事中，程婴是贯穿始终的人物，在救孤行动中也是值得特别表述的人物，但在戏剧中只是以一般的外末扮，若以“正末”扮并非是不可能的。

而且，在那些“正旦”、“正末”始终扮一人的剧作中，“正旦”、“正末”所扮的人物也不一定是戏剧故事的“主人公”或主要人物。如三国戏《隔江斗智》，从故事内容看，应当使“正末”扮故事的核心人物诸葛亮或周瑜唱套曲，或者至少扮刘备、孙权、鲁肃一类的人物，但此剧却使“正旦”扮孙权妹孙安唱了四套曲。《千里独行》照理当是末本戏，以关公为主骨，表其忠义，此剧却为旦本戏，“正旦”扮甘夫人唱了四套曲。《杀狗劝夫》所叙故事本是为表孙大妻之贤德，照理当是旦本，南戏《杀狗劝夫》中孙大妻的戏最多，但此剧却为末本戏，由“正末”扮孙二唱四大套。类似的例子我们还可以找到很多。

所以不论是“正旦”、“正末”剧中始终装扮一人，还是“正旦”、“正末”在一剧中改扮两、三人，杂剧家们的做法都常常使我们感到不可思议。“一人主唱”表演体制虽有局限，杂剧家也是可以充分利用的，但问题的关键是杂剧家们似乎没有明确的意识，借用这个“一人主唱”的表演形式“塑造主人公”或“刻划主要人物”。

从舞台表演来说，元剧“正旦”、“正末”与南戏、传奇的“旦”、“生”也有很大不同。南戏、传奇的“旦”、“生”在唱、念、做、表等方面各有其特定的表演规范（即梨园行所谓“尺寸”），“旦”、“生”也总是装扮人物身份、性情比较接近的人物，而元剧

的“正旦”、“正末”可装扮各种类型的人物。如《百花亭》剧中“正末”扮风流的书生王焕(近于后世的巾生),《小尉迟》剧中“正末”扮威猛的战将尉迟恭(近于后世的净),《来生债》剧中扮慈善的员外庞居士(近于后世的外),《盆儿鬼》剧扮滑稽的货郎儿张懒古(近于后世的丑),这也就是说“正末”几乎可扮演所有的男性人物。“正旦”的情况与“正末”也相仿,如《竹坞听琴》中“正旦”扮郑彩鸾(近于后世的闺门旦),《灰阑记》中扮张海棠(近于后世的正旦),《调风月》中的燕燕(近于后世的贴旦),《谢金吾》中扮余太君(近于后世的老旦),所以“正旦”也可装扮各类女性人物(未见近于后世彩旦类的)。

南戏、传奇的“旦”、“生”在同一戏剧中,一般始终装扮同一人物,而元剧的“正旦”、“正末”可在同一戏剧中装扮身份、性情差异甚大的人物。《碧桃花》为爱情剧,正旦第一、三、四三折中均扮碧桃花(近于后世的闺门旦),第二折中改扮嬷嬷(近于后世的老旦)。《薛仁贵》剧,正末在楔子及第二折、第四折中扮薛仁贵父(近于后世的外),第一折中扮朝臣杜如晦(近于后世的大官生),第三折又改扮拔禾(近于后世的丑)。又如《东窗事犯》,正末在第一个楔子及第一折、第三折中扮岳飞(近于后世的老生),在第二折中改扮疯和尚(近于后世的丑),在第二个楔子及第四折中扮虞候(近于后世的末)。

“正旦”、“正末”可装扮不同类型的人物,在同一戏剧中装扮身份、性情差异甚大的人物,这都说明从舞台表演来说,“正旦”、“正末”不可能如南戏、传奇的“旦”、“生”一样,唱、念、做、表等方面都有严格的规范和程式技巧。观众观赏元剧,观赏的主要不是正旦、正末的(表)“演”,而是其(曲)“唱”。

三 “旦本”与“末本”

元剧剧本分“旦本”与“末本”,前文已略提及,“旦本”、“末本”皆由“一人主唱”的体制所决定,凡“正旦”主唱者为“旦本”,

凡“正末”主唱者为“末本”。“旦本”、“末本”之所以值得更进一步探讨，是因为它与令人难得其解的“二本”问题有密切关联。赵景深先生最早关注过元剧的“二本”，他解释“二本”说：

二本的意思只是同样题材的戏曲有两本，是两个人所写的罢了。^①

赵先生的解释略嫌宽泛，具体一点说：以“正旦”的口吻制作四套北曲，述说一故事，为“旦本”；以“正末”的口吻制作四套北曲，述说同一故事，为“末本”。同一题材，既有“旦本”，又有“末本”，就产生了一戏“二本”。关汉卿、王实甫各有一本《破窑记》，皆以朱买臣休妻故事为题材，朱权《太和正音谱》在关、王名下均注“二本”。《说集》本《录鬼簿》在王实甫《破窑记》下注“旦本”，而今存脉望馆抄本杂剧《破窑记》为旦本。据此，孙楷第、严敦易两前辈均认为，今存本子的作者当为王实甫，而关汉卿的《破窑记》当为“末本”^②。

与“二本”问题密切相关的是所谓“次本”。孙楷第先生释“次本”云：

次本是对于原本说的，就是摩本。以戏曲言，一个故事，最初有人拈此事为例，这本戏就是原本。同时或稍后人，于原本之外，又拈此一事为剧，这本戏便是次本。^③

① 赵景深《元曲的二本》，见赵景深《中国戏曲初考》，第 87 页，中州书画社 1983 年版。

② 孙楷第《释录鬼簿所谓次本》，孙楷第《沧州集》，第 399 页，中华书局 1965 年版。严敦易《元剧斟疑》，第 633 页，中华书局 1960 年版。

③ 孙楷第《释录鬼簿所谓次本》，见孙楷第《沧州集》，第 399 页，中华书局 1965 年版。

孙先生此说较近理，实际上，“二本”、“次本”可以是同一问题的不同方面，只不过“次本”的说法更加强调了创作时间的先后。据钟嗣成《录鬼簿》、无名氏《录鬼簿续编》、朱权《太和正音谱》三书的载录^①，注明“二本”或“次本”的剧作有：

破窑记 崔护谒浆 酷寒亭 害夫人 于公高
 门 孙武子教女兵 进西施 张生煮海 丽春园
 贩茶船 谢安东山高卧 三战吕布 细柳营 错勘
 赡 赵太祖夜斩石守信 错立身 受禅台 情女离
 魂 东窗事犯 两团圆 娇红记 哭晏婴 蔡琰还
 朝 宋宏不谐 进梅谏 班超投笔 挑水浇花旦
 曹伯明

其他上述诸书未明确注明，但也构成“二本”或“次本”的还有很多。如石君宝的《曲江池》与高文秀的《打瓦罐》，关汉卿的《相如题柱》与屈子敬的《相如题柱》（明朱权又有《私奔相如》），《挑水浇花旦》关汉卿、李文蔚各一本，《踏雪寻梅》马致远、朱有燉各一本，《屈原投江》睢景臣、吴宏道各一本，《勘头巾》孙仲章、陆登善各一本。如按赵景深先生“二本”的说法，同样题材的戏曲则有很多，而不限于两本。

“二本”、“次本”是如何产生的？途径之一是一戏有旦、末两本。如《破窑记》，“正旦”扮刘月娥唱四套曲叙述故事，为旦本《破窑记》；“正末”若扮吕蒙正唱四套曲叙述故事，即为末本《破窑记》。如果末本《破窑记》为关汉卿所作，旦本《破窑记》为王实甫所作，且关作在前，则王作可视为关作的“次本”。又如歌颂梁山英雄义救李荣祖事，今存本为李致远作《还牢末》，为

^① 殷懋循《元曲选目》亦有“二本”的标注，但不足为据，殷氏实误解“二本”之义。如李好古共作杂剧三种：《张生煮海》、《镇凶宅》、《巨灵神劈华山》。《太和正音谱》注《张生煮海》云“二本”，殷氏从之，但在记数李好古杂剧总数时却记为“四本”。

末本(正末扮李荣祖);《录鬼簿续编》、《太和正音谱》又著录无名氏作《还牢旦》，已佚，疑当为旦本^①。

《录鬼簿》、《太和正音谱》所录杂剧，常有“旦本”或“末本”的注释。如赵子祥《害夫人》，天一阁抄本《录鬼簿》注云“旦本、二本”。周仲彬《教女兵》，天一阁抄本、《说集》本《录鬼簿》都注云“旦本”。梁进之《于公高门》，天一阁抄本、曹棟亭本《录鬼簿》均注云“旦本”。宫天挺《三战吕布》，曹棟亭本《录鬼簿》注云“末旦头折次本”。王实甫《破窑记》，《说集》本《录鬼簿》注云“旦本”。白朴《崔护谒浆》，《说集》本、孟称舜本《录鬼簿》均注云“末本”。杨显之《酷寒亭》，《说集》本《录鬼簿》注云“旦末本”，《太和正音谱》著录时注云“旦末二本”。当以《太和正音谱》为是，《说集》本《录鬼簿》当脱一“二”字。《害夫人》、《教女兵》、《于公高门》、《三战吕布》、《崔护谒浆》、《酷寒亭》等五剧都属于前所举有“二本”或“次本”的杂剧。这也说明以上诸戏之所以有“二本”、“次本”，是因为既有旦本，又有末本^②。

“二本”、“次本”产生途径之二是可以同为“旦本”或“末本”，但因“正旦”、“正末”所扮人物的不同或所用套曲的不同，便可构成不同的“旦本”、“末本”。如“三战吕布”的故事，“正末”扮张飞唱四套曲可成一本，如扮关公则可成另一本。如果考虑到“正末”可在一剧中改扮两三人的情况，同为“旦本”或“末本”，更完全可有几种不同的情况。如《锁魔镜》，今存《古名家杂剧》本《锁魔镜》和脉望馆抄本《锁魔镜》都是“末本”。“正末”在第一、二折扮天神，第三折扮哪咤，二本相同。但《古名家杂

① 元剧有多种杂剧，其剧本名中会包含“旦”或“末”两字。如《挑水浇花旦》、《风雪推车旦》、《秉烛旦》、《师婆旦》、《罟罟旦》、《四国旦》、《还牢旦》、《螺蛳末尼》、《货郎末尼》等。以上剧本皆亡佚。笔者认为，凡剧本名有“旦”字者当为“旦本”，有“末”字者当为“末本”。今存关汉卿《望江亭切脍旦》为旦本，无名氏《货郎旦》为旦本，李致远《还牢末》为末本。以上三剧可证。

② 笔者颇疑，诸本《录鬼簿》标注“二本”时，若为末本则一般不加注明“末本”，若为旦本则特别注明“旦本”。

剧》本第四折“正末”扮探子唱【黄钟·醉花阴】一套，抄本第四折“正末”扮哪咤唱【双调·新水令】一套，所以《古名家杂剧》本《锁魔镜》和脉望馆抄本《锁魔镜》实际上构成“二本”，至于何为“次本”，则难以断定。

钟嗣成《录鬼簿》著录元剧时，有时会注明其用曲或用韵。如《说集》本《录鬼簿》在庾吉甫《丽春园》下注“甘州者”，这说明庾吉甫《丽春园》有【仙吕·八声甘州】一套，而王实甫《丽春园》、高文秀《丽春园》均无此套。《说集》本《录鬼簿》在王实甫《贩茶船》下注“盐甜韵”，纪君祥《贩茶船》下则注“第四庚清”，这说明纪君祥《贩茶船》没有用盐甜韵的套曲，王实甫《贩茶船》第四套曲不用庚清韵。《丽春园》、《贩茶船》可能同为“旦本”或“末本”，但其用曲或用韵有不同，故钟嗣成著录时才专门标明。

从元剧总体来看，一事有“二本”或“次本”并非是普遍现象，但这一现象迫使我们思考这样一个问题：元剧为何会有一事“二本”或“次本”？在笔者看来，同一题材而有旦、末二本，主要是因为杂剧家欲借此显示才情，而非“戏剧”叙事的考虑。在关汉卿已有末本《破窑记》的情况下，王实甫另作一旦本《破窑记》，并非是因为正旦口吻比正末口吻更有利于戏剧叙事或人物刻画。关汉卿等作家可能还缺少一种“戏剧”的观念，对他们而言，写作杂剧主要是站在正旦或正末的立场上制作四套北曲，模拟某一人的口吻描摹一种情绪或心境，代此一人立言，所谓“人习其方言，事肖其本色”（臧懋循《元曲选·序》），作家可在代言之曲的写作方面比试才情，至于被代言的人物是否更有利于故事叙事则并不重要。杂剧家（或应称之为元曲家），“曲词”写作方面的煞费苦心，可能远过于对“戏剧”叙事的考虑。在“诗”与“戏剧”之间，元剧显然更近于前者：臧懋循编集百种元剧而名之曰“元曲选”，实合其本义。

从严格意义上说，“旦本”、“末本”必是“正旦”或“正末”主唱四套曲，除此皆非正格，这也可以说是元剧结构体制的一般

规律。但历史从现象层面看，永远不是整齐划一的，有几种不合正格的所谓“元杂剧”特别值得注意。

一是《元曲选》本《张生煮海》。《元曲选》本《张生煮海》中，“正旦”扮琼莲唱第一、四套，扮仙姑唱第二套，又有“正末”扮法云长老唱第三套。照此，《元曲选》本《张生煮海》既非标准的“旦本”，也非标准的“末本”。按，尚仲贤、李好古各有一本《张生煮海》，天一阁抄本《录鬼簿》在李氏名下注“二本”，在尚氏名下注“次本”。严敦易先生曾怀疑，一为“旦本”，一为“末本”，而《元曲选》本《张生煮海》可能为旦、末二本的混合^①。但今存孟称舜《古今名剧合选》本《张生煮海》则是标准的“旦本”，其第三套曲乃是正旦扮仙姑主唱旦，曲词与《元曲选》本略同。孟称舜在《张生煮海》第三折有眉批云：

仙母作媒，吴兴本改作石佛寺长老。今看词曲与
长老口角不肖，仍改从原本。^②

按，孟称舜所谓“吴兴本”即《元曲选》。可见《元曲选》本《张生煮海》原是标准的“旦本”，《元曲选》中的“正末扮法云长老”乃出于臧懋循自作聪明的改造。

二是《元曲选》本《生金阁》也较特别。“正末”先扮郭成唱第一套，又扮包拯唱第三、四套，但此剧第二套竟由“正旦”扮嬷嬷唱。《生金阁》违背通例，是出自臧氏改造，还是其另有所本，殊难断定。

近人隋树森所编《元曲选外编》所收王实甫《西厢记》、杨景贤《西游记》、白朴《东墙记》三剧都不合“旦本”、“末本”正格。《元曲选外编》本以凌濛初校本为底本，一般认为凌本“较近王

① 严敦易《元剧斟疑》，第378页，中华书局1960年版。

② 孟称舜《古今名剧合选》，《古本戏曲丛刊》（第四集），中华书局1958年影印明刊本。

《西厢》原貌”。凌本《西厢记》凡五本，第一本为末本戏，剧首的楔子由“外”扮老夫人唱，“正末”扮张生唱第一、二、三套，第四套【双调·新水令】，张生唱【新水令】、【驻马听】、【沉醉东风】、【雁儿落】、【得胜令】、【乔牌儿】、【甜水令】、【折桂令】等八曲，其后的【锦上花】及【幺篇】则由莺莺、红娘分唱，张生接着唱【碧玉箫】、【鸳鸯煞】二曲。第二本，先是“正旦”扮莺莺唱第一套，再由惠明唱楔子（实际上也是一套完整的北曲），后由红娘唱第二套，最后是莺莺唱第三、四套。第三本为标准的旦本戏，红娘唱楔子及四大套。第四本，红娘唱楔子，张生唱第一套，红娘唱第二套，莺莺唱第三套，张生唱第四套。第五本，张生唱楔子，莺莺唱第一套，张生唱第二套，红娘唱第三套，张生唱第四套。凌本《西厢记》除第三本外，其他各本皆不尽合于北杂剧的规矩，第二本最为特别。

再如杨景贤《西游记》。此剧凡六本，第一本为标准的旦本戏，第二本先是尉迟恭唱第一套，再由胖姑唱第二套，木叉行者唱第三套，最后华光神唱第四套。第三本先是金鼎国女王唱第一套，再由山神唱第二套，刘太公唱第三套，最后鬼子母唱第四套。第四本先是裴太公女唱第一、二、三套曲，灌口二郎神唱第四套曲。第五本先是女王唱第一套，采药仙人唱第二套，铁扇公主唱第三套，电母唱第四套。第六本贫婆唱第一套，给孤长者唱第二套，成基唱第三套，飞仙唱第四套。从整体来看，《西游记》杂剧只是保证了一人唱一整套曲的传统，但基本上打破了“正旦”或“正末”一人主唱四套的惯例。

白朴《东墙记》共有五套曲子，楔子由“冲末”扮马生唱，正旦扮秀英唱第一套曲。第二套曲【正宫·端正好】由秀英主唱，其中梅香插唱【小上楼】、【幺篇】二曲。第三套曲【中吕·粉蝶儿】，先是马生唱【粉蝶儿】、【醉春风】、【脱布衫】、【小梁州】、【幺篇】、【小上楼】等六曲，其后的【幺篇】由梅香插唱，【快活三】、【贺圣朝】由秀英插唱，然后又由马生唱【满庭芳】以下的六支曲子。

第四套曲【越调·斗鹤鹑】秀英主唱。第五套曲【双调·新水令】由秀英分唱前五支曲，马生分唱后七支曲。《东墙记》中“生”脚的出现以及分唱的演唱方式都极特别。

《元曲选》所收贾仲明《升仙梦》也不合常规。《升仙梦》四套曲都是南、北合套，套曲中凡北曲皆由末唱，凡南曲皆由旦唱，由此构成《升仙梦》独有的末、旦对唱的演唱方式。

从史料来看，南北戏剧发生相互交流、影响，是元中叶后才发生的，《西厢记》、《西游记》、《东墙记》、《升仙梦》演唱方面的特点都表现出南戏对北杂剧的影响，故其剧本样貌的形成上限不应早于元中叶。《西厢记》作者、年代向有争议。笔者认为，若《西厢记》作者果是王实甫，则王氏应为关汉卿后一辈人。若王实甫为早期作家，与关汉卿同辈，则《西厢记》的作者需重新考虑。白朴为早期杂剧作家，钟嗣成《录鬼簿》列入“前辈已死名公才人”，故《东墙记》演唱之违例，当属元中叶后人之窜改，与白朴“原本”可能距离较大。至于《西游记》的作者杨景贤、《升仙梦》的作者贾仲明，都是由元入明之人，他们应是有意接受了南戏的做法来打破“旦本”、“末本”的体制，后来的周宪王朱有燉杂剧更多破格的情况。“旦本”、“末本”都是“正旦”或“正末”主唱四套曲，此为元剧之常规，这也可以说是元剧结构体制的一般规律。从结构体制或一般规律入手，判断个别剧作的生成年代或版本当然有极大的危险，但在缺乏直接史料的情况下，从这一角度入手，不失为最合理的一种判断。

南戏本不能成“套”，北剧原不必分“折”

解玉峰

一般认为，宋元南戏、元杂剧以及明清传奇在音乐体制上属于所谓“曲牌连套体”，这种音乐体制与花部、地方戏的“板腔体”很不同。不论南曲系统的南戏及传奇，还是北曲系统的杂剧都是有“套”的。就戏剧结构看，杂剧、南戏及传奇都分“折”或“出”，杂剧用“折”，南戏、传奇用“出”。但南“套”与北“套”有无差别？杂剧之“折”与南戏、传奇之“出”是否相同？“套”与“折”（或“出”）的关系如何？所有这些实际上都是需要约略加以分别的。

戏中之曲必有“套”实始自元杂剧。元杂剧一本用北曲四套，每套曲包括若干曲牌，这些曲牌在组织上必须成“套”。其所以成“套”，大致有这样几个原则决定的：

1. 一套曲由数支曲牌组成，各曲牌隶属同一“宫调”。从文体看，各曲牌用同一韵，换“宫”必换韵。
2. 套曲曲牌衔接虽无固定不变的套式，但各曲牌衔接也有一定的次序和规则。
3. 一套曲一般包括十数支曲牌，少者三、四支，多者二、三十支。套曲多有“尾”。
4. 一套曲由同一演员——“正旦”或“正末”演唱始终。
5. 北杂剧一本通用四套，四套分属不同的“宫调”，北杂剧

常用极为有限的几种“套”。

杂剧每套曲的首曲有特别重要的意义。洛地先生认为，北曲之套是以首曲“带过”为基础的。套曲首曲连带其后的曲牌，其他曲牌亦可带过组合^①。如【点绛唇】通常带【混江龙】、【油葫芦】、【天下乐】等，【一枝花】带【梁州第七】等，【集贤宾】带【逍遥乐】、【金菊香】等，【斗鹤鹑】带【紫花儿序】、【紫花儿】等，【端正好】带【滚绣球】、【倘秀才】（此二调常作往复循环）等。非套之首曲的带过也很多，如【哪吒令】带【踏鹊枝】、【寄生草】，【十二月】带【尧民歌】，【骂玉郎】带【感皇恩】、【采茶歌】等。北曲一套实际上是由不同的“曲组群”构成的。在这一“曲组群”中，首曲引领的“曲组”是基础，也最为稳定。北曲套式虽灵活多变，其套“法”却有迹可循，正是因为套曲首曲体式规矩、严整，而北套实则是首曲以及由它衍生出来的一系列曲牌构成的。就音乐特征看，套曲首曲有基本定腔（旋律）。首曲的存在，也决定了整个套曲具有相对稳定的“声情”特征，而此即众说纷纭的“宫调”。

从杂剧套曲的表演看，北套也易于留给人一种完整的“套”的概念。北杂剧的套曲内容上主要是模拟剧中一人的口吻（这一人由“正旦”或“正末”扮）描绘一种心绪或情境，中间一般无转折。表演时，“正旦”或“正末”是立在场上将套曲从头唱到尾，然后下场。“正旦”或“正末”再次上场，意味着即将有另一套曲的演唱。与南戏、传奇比较看，“正旦”或“正末”唱曲中的“带白”也是很少的。“正旦”或“正末”在杂剧演出中的主要任务是“唱”，而不是“说”，也不是“做”。如果把元刊杂剧与明抄、明刻本北杂剧作对照，这一点便显而易见，这一特征在早期的杂剧表演中可能更是如此。所有这些都保证了剧中之“套”的完整一贯。

拿北杂剧的“套”与南戏（包括后来的传奇）的“套”作对照，南“套”显然是不够格称“套”的。一般的说法是，南戏曲牌连接

^① 洛地《词乐曲唱》，第302、303页，人民音乐出版社1995年版。

先有“引子”，中有“过曲”，后有“尾声”，由此而成“套”。“引子”为角色上场时所用，都是干唱，例不用笛和，不拘宫调。角色上场有时不用引子，也有用上场诗或过曲代引子的，有的过曲习惯上则不用引子。所以南曲的引子与过曲的结合是极为松散的或者是可有可无的，这一点显然使它迥异于北套的首曲。“尾声”的情况与引子相近。《九宫正始》、《南九宫词谱》等曲谱均编录尾声格式，王骥德《曲律》专辟“论尾声”一节，尾声格式虽多，但由于南曲尾声只在某些过曲之后使用，南戏又多过场短戏，所以南戏用尾声的情况并不多。《张协状元》通本五十二出，用尾声的仅两出；《错立身》十七出，用尾声仅三出；《小孙屠》通本无尾声；《琵琶记》四十三出，仅七出用尾声。南曲有的尾声还可用引子替代。所以南曲过曲之后并不必有尾声，南曲尾声也不像北曲尾声那样不可缺少，是使曲成“套”的标志。南曲曲牌仅过曲的连接略具有“套”的意味。但是，南曲过曲在性质上又有粗、细之分。粗曲专供净、丑用，不入套，故称非套数曲。细曲专供生、旦诉情用，细曲连同可粗可细之曲，可入套数，称套数曲。过曲节奏上又有缓急之分，声情上又有哀乐之别。过曲曲牌的选用均须视戏情而定。曲牌的衔接有三种情况：有的曲牌属于专用之曲，由其本身叠用若干支，不能与其他曲牌连接；有的曲牌只能连结其他曲牌使用；有的曲牌可单用，亦可连用。与北曲套曲比较，南“套”多是仅有三、五支曲的短套。据钱南扬先生的统计，《张协状元》中有十曲以上的长套仅七出^①。一出之曲可以很多，实际上大多是冲场曲和由不规矩的短套合成的（可以有两三个），如《张协状元》第十出：

净唱【黄钟】过曲【出对子】；末、净、丑唱【仙吕】过曲【五方鬼】三支；生、末、净、丑唱【仙吕入双调】过曲

① 钱南扬《戏文概论》，第208页，上海古籍出版社1981年版。

【五供养】三支；旦唱【双调】引子【新水令】；旦、生、净、丑唱【仙吕入双调】过曲【江儿水】二支；旦唱【双调】引子【捣练子】；生、旦唱【双调】过曲【锁南枝】六支。^①

此出连引子共计用十七曲，实际上至少由三部分组成，只有旦的唱曲略具有“套”的意味，但也只能算两个短套。从用韵看，北曲套曲是一韵到底，此出则屡屡换韵，几乎换唱即换韵，连旦唱的“套曲”也是如此。从表演看，各角色皆有唱，其演唱的形式有对唱、有分唱、有合唱，生、旦的唱曲中可插有大段的滑稽科诨。凡此种种都使得其曲难以成“套”。

南曲曲牌组织难以成“套”，最根本的原因在于各曲牌体式比较稳定，有相对独立性，而各相对独立的曲牌又必须为剧情服务。剧情婉转多变，有悲欢，有冷热，有急缓，曲牌的使用必斟酌剧情而定，所谓“曲为戏设”。这在早期的南戏是如此，在后来的传奇也是如此。吴梅《顾曲麈谈》说：“元人之曲，一套曲不啻一篇文字，不必换一曲牌更换一意思也，故视宾白为无足轻重。南词则一套之中，唱者既系多人，意境势难合。不独生、丑同场，必须分清口角；即同是一生、同是一旦，措辞亦各有分寸，名为一套，实则一曲一意。”^②“意境势难合”、“一曲一意”，正是因为曲须为丰富多变的剧情服务。而与此对照的是，北曲杂剧的剧情须依附于套曲的制作，所谓“戏为曲设”。明乎此，我们才可以理解，元杂剧套曲中为何会添加些与戏情不相干的情绪抒发以凑成一套数。吴梅《顾曲麈谈》云：“元人各曲，善用腾挪之法，每一套中，其开手数曲，辄尽力装点饱满，而于本事上，入手时不即擒题，须四五曲后，方才说到。”^③所谓“不即擒题”，

① 《张协状元》原不标宫调，此处引文曲子的宫调及“引子”、“过曲”皆据《钦定曲谱》曲谱添加。

② 吴梅《吴梅戏曲论文集》，第 62 页，中国戏剧出版社 1983 年版。

③ 同上。

有时是不得不然。

在魏良辅改革昆山腔之前，南戏是“不寻宫数调”，无所谓“套”。《南词叙录》的作者说得很明白：“夫南曲本市里之谈，即如今吴下《山歌》，北方《山坡羊》，何处求取宫调？必欲宫调，则当取宋之《绝妙词选》，逐一按出宫调，乃是高见。彼既不能，盍亦姑安于浅近？大家胡说可也，奚必南九宫为？”^①南戏有“套”的观念出现应当是出于北套的影响。在初始，南“套”也并不是特别讲究，《南词叙录》的作者说：

南曲固无宫调，然曲之次第，须用声相邻为一套，
其间亦有类辈，不可乱也，如【黄莺儿】则继之以【簇御林】，【画眉序】则继之以【滴溜子】之类。自有一定之
序，作者观于旧曲而遵之可也。^②

可见，南套开始仅以“声相邻”为原则，并无确定不移之规，所以需要“观于旧曲而遵之”。但后来，南戏之“套”显然成为一种有意识的追求。明清的曲学家们制作曲谱，必有“引子”、“过曲”、“尾声”之分，声称曲之接连有“不可更易之法”；传奇家们制作传奇，“寻宫数调”，“凛遵曲谱”，于是南曲传奇也有了“套”。从文体以及表演的实际情况看，南戏、传奇遇生、旦等主角的大段抒情，亦近于北剧的“套”。但只要传奇“曲为戏设”的根本未变，曲之成“套”就只能是高不可攀的梦想（事实上，真正的南套也仅见于散曲中）。同时，由于魏良辅改革昆山腔的成功，南曲之唱也由“以乐传辞”转为“依字声行腔”^③。这种曲唱实际上已瓦解了曲牌体，曲牌分化为各个不同的腔句。曲牌不

^① 《中国古典戏曲论著集成》（三），第241页，中国戏剧出版社1960年版。

^② 同上。

^③ “以乐传辞”与“依字声行腔”都是洛地先生《词乐曲唱》一书提出的，详请参看该书下编《词乐》有关章节。

复存在，又焉存传奇之“套”？

现在，我们可以转向“折”与“出”的讨论。先看“折”。我们对于元杂剧“折”的理解主要是从臧懋循《元曲选》得来的。从《元曲选》来看，“折”为杂剧的结构单位，元剧通常是“一本四折”，四折之外又多有一楔子。元剧一折由一套曲及其前后的科、白组成。元剧每折皆有套曲，所以“折”近于“套”，“一本四折”也可以说是“一本四套”。臧懋循《元曲选》“折”的划分和使用应该反映了明中后期人们对“折”的一种理解。对杂剧之“折”的这种理解和使用始自何时呢？约与臧懋循同时的王骥德对“折”有解说，他在《新校注古本西厢记·凡例》说：

元人从折，今或做出，又或作齣。出既非古，齣复杜撰，字书从无此字，亦无此音。今试举以问人，辄漫应曰摺。时戏往往取以标其节目，恬不知怪，是大可笑事。近《痴符传》以为，齣盖字齄之误，良是。其言谓，牛食已复出嚼曰齄，音答。传写者误以台为句。齄、出声相近，至以出易齄。又引元乔孟符云‘牛口争先，鬼门让道’语。遂终《传》皆以齄代折，不知字书齄本作，又作咈。以作齣，笔画误在毫厘。相去更近，非直台、句之混已也。即用，元剧亦不经见，又刺今人眼益甚。故标上方者，亦止作折。

徐扶明先生认为，由误为“齣”，再简写作“出”，是可能的。“折”、“齣”都是指一段戏，其义可以相通^①，也有一些学者意见与此不同。抛开“折”、“出”的本源不论，王骥德说时人“折”（摺），“出”（齣）混用，倒是事实。各种明刊本《西厢记》是如此，南戏、传奇、杂剧亦如此。南戏、传奇有用“折”（摺）的。明富春

^① 徐扶明《元代杂剧艺术》，第98页，上海文艺出版社1981年版。

堂刊本《刘知远白兔记》、《草庐记》、《东窗记》等南戏，原郑振铎藏抄本《黄孝子传奇》，皆用“折”分。《金瓶梅词话》述及南戏、杂剧的演出都用“折”。祁彪佳《远山堂曲品》著录其所见戏文《目连救母》云：“《目连》，凡百有九折。”后世南戏、传奇演出因有“折子戏”之称。杂剧也有用“出”（韵）的。日本铅印本《杨东来先生批评西游记》分六卷二十四出。冯梦桢《快雪堂日记》载，明万历三十二年，“马氏姊妹演《北西厢》二出，颇可观。”同一剧中也有“折”（摺）、“出”（韵）混用的情况。明世德堂刊本南戏《赵氏孤儿记》卷首总目标“折”，剧中却全以“出”分（唯第三出用“折”）；明顾曲斋《古杂剧》本《倩女离魂》第三段标“出”，其他三段皆标“折”；《青衫泪》则是前三段用“出”，第四段用“折”；脉望馆《古名家杂剧》本《窦娥冤》前三段用“韵”，第四段用“折”。凡此种种，都可以看出“折”（摺）与“出”（韵）的混用。“折”（摺）不专属于杂剧，“出”（韵）也不专属于南戏、传奇。只有到了明代晚期，因为臧懋循《元曲选》和毛晋《六十种曲》的刊刻和流行，“折”与“出”才似乎分别成了杂剧和南戏、传奇的专有之物。

王骥德说“元人从折”，是大可怀疑的。《元刊杂剧三十种》原不分“折”，明永乐、宣德、正统年间藩府原刻本《诚斋乐府》（杂剧）、明宣德刊本《娇红记》、明嘉靖三十七年无名氏编刻的《杂剧十段锦》、明万历脉望馆抄本杂剧《单刀会》、《遇上皇》、《贬黄州》、《东墙记》、《货郎旦》等均不分“折”或“出”。早期南戏、传奇剧本也是不分“折”或“出”的。元本《琵琶记》、明初抄本《永乐大典戏文三种》、明成化本《白兔记》均不分“折”或“出”。明宣德六年抄本《刘希必金钗记》戏文，“共分六十七出”，这是现存最早的有分出的剧本。明嘉靖二十六年刻本李开先《宝剑记》、明嘉靖二十七年苏州书铺所刻《巾箱本琵琶记》、明嘉靖四十五年刻本《荔镜记》则均分出。由此来看，南戏、传奇的分“出”或“折”到嘉靖年间才成为普遍现象。元人杂

剧剧本的分“折”或“出”始自何时呢？如不把众说纷纭的《西厢记》包括在内^①，元人杂剧剧本的分“折”或“出”也是迟至明代中晚期才发生的。明李开先与其门人于嘉靖年间编刻的《改定元贤传奇》今存六种（南京图书馆藏），其中一种不分折，其他五种均有分折。到明万历年间所刻的《古名家杂剧》、《古杂剧》、《杂剧选》以及《元曲选》等数种杂剧选本则均分折，无有例外。李开先本人是传奇作家，著名的传奇《宝剑记》即出其手，故其《改定元贤传奇》或可视为北杂剧分折之始作俑者。所以杂剧剧本的分“折”或“出”应当说是南戏、传奇影响的结果。

《元刊杂剧三十种》中亦有“折”，不过这种“折”与杂剧剧本的分“折”很不同。《任风子》剧开端有：“等众屠户上一折下。等马（马丹阳）上一折下。”其后正末扮任屠上唱【点绛唇】一套。《遇上海》剧正末上唱套曲【点绛唇】之前有：“等李老、旦一折了。等外一折了。”明初朱有燉杂剧也有此类“折”的用法。《复落娼》剧【一枝花】套内注云：“贴净改扮江西客上，与正旦相见说乡谈一折了。”《牡丹品》剧【点绛唇】套内注云：“箫笛旦吹箫一折了，笛一折了。”又注云：“唱旦唱一折了，舞旦舞一折了。”此所谓“一折”都是指表演的一段、一场或一节。一节科白算“一折”，一段歌舞也算“一折”，并不一定要有一套曲才算“一折”。

“折”字还有他用。元钟嗣成《录鬼簿》著录张时起《赛花月秋千记》时注云：“六折。”注《开坛阐教黄粱梦》云：“第一折马致远，第二折李时中，第三折花李郎学士，第四折红字李二。”为汪勉之所作《小传》中有：“鲍吉甫所编《曹娥泣江》，内有先生两折，其余乐府极多。”明初人朱权编有《太和正音谱》，他在摘录元曲时，若出于杂剧，均注明出于某人某剧某“折”。笔者认为，元杂剧的作者作杂剧时，大多是只作北曲四套，而不作科、白

^① 明弘治岳刻本《西厢记》已有分折，但现存各明刊本《西厢记》显然是南、北戏交流的产物，有明人程度不一的改动，而且明人心中的《西厢记》也主要是“传奇”，而不是“杂剧”。所以笔者认为，《西厢记》的分折并不能作为北杂剧分折的标志。

的。所以钟嗣成、朱权所谓“折”皆同于“套”，并不及于科、白，与后来的“折”有所不同。但钟嗣成、朱权对“折”的使用可能鼓励了臧懋循等人在将杂剧分折时，一折都分有一套曲，而且在“折”与“出”的选用上，取“折”而不取“出”。

早期南戏、传奇剧本虽不分“出”（折），但其作为一个相对独立的结构单位却是客观存在的。一出之曲，从音乐的意义看，是不成“套”。但一出之戏，从戏剧的意义看，则是故事发展的一个段落，可以独立。从剧本上，我们也可以看到其独立存在的标志——“下场诗”。下场诗多是对一出剧情的概括，用四句整齐的韵语（《张协状元》偶有用两句的），一般由两三个角色共同表演。《张协状元》作为早期的南戏之一，其下场诗已比较规范。如《张协状元》第四十八出下场诗为：

（丑）我女为妻抵万金。（生）分明张协不知音。
（末）早知今日成闲管。（合）悔不当初莫用心。

这种形式的下场诗及其表演形态，与后来的传奇并无根本的区别。

与南戏、传奇相反，北曲杂剧音乐结构的“套”昭然若揭，其戏剧结构的“折”（出）却渺茫难求。其中的原因很简单，北杂剧的作家并不是严格意义上的“戏剧家”。他们在杂剧的创作中，对套曲的关注远过于对戏剧故事的叙述，是“套”的存在决定了“戏为曲设”的格局。在“诗”与“戏剧”之间，元杂剧显然更近于前者。元杂剧中有许多没有多少戏剧性的“戏剧”（如像关汉卿著名的《单刀会》），但套曲的制作很规矩，也不失为“优秀”的杂剧。即使在那些戏剧性较强的杂剧中，要想作出一种戏剧结构的划分——“折”，也是很困难的。

南戏、传奇剧本的分“出”（折），显示了明人戏剧观念的增强，这在南戏、传奇也是势出于必然。明代中晚期，杂剧选家们

将元杂剧分“折”也是出于这种形势。臧懋循在编选《元曲选》时,做过大量的删改工作,所以《元曲选》对元杂剧的分“折”显得很整饬:楔子必在一折之外,一折必有一套曲,套曲间的宾白必各依附于一套曲。于是,元杂剧由“一本四套”转为“一本四折”,元杂剧也实现了“戏剧结构与音乐结构的统一”(这也是过去我们对元杂剧比较一致的结论)。

臧懋循的活儿做得很细致,毫无破绽。但其他的杂剧选家们对元杂剧的分“折”则不是那么整齐划一。明息机子辑《杂剧选》、明陈与郊辑《古明家杂剧》等杂剧选本中,常常存在将“楔子”划为一折的情况。如《古名家杂剧》本《还牢末》剧分四折,楔子【赏花时】连同其前的数千字的科、白归为第一折,第二折、第四折都是各有一套曲,但第三折却有【商调·集贤宾】、【双调·新水令】两套。这样就出现了“折”与“套”的不相应。各种明刊本杂剧也有很多不分楔子的,而将楔子曲【赏花时】或【端正好】归为第一折,如黄正位辑《阳春奏》本《风云会》就是如此。类似的情况还很多,但都可以理解。因为元杂剧的叙事主要由科、白完成的,从戏剧故事情节的发展看,科、白连同一两支楔子曲足以构成一个故事段落——“折”。由于套曲主抒情,若无相应的科、白,一楔子曲加一套曲或两套曲子也未必就能完成一段情节的叙述,成为“一折”。同时,科、白与套曲的结合也不是像我们想象的那样密不可分。事实上,套曲与套曲之间的科、白常常是游离的,可依附于前套,亦可托身与后套,这完全取决于个人的理解和取舍。因为一折戏起于何处,终于何处,个人的理解是可以不同的^①。《元刊杂剧三十种》原不分折,郑骞、徐沁君两位先生在校订《元刊杂剧三十种》时都费心做了分

^① 事实上现存各种明刊本元人杂剧之所以在分“折”问题上显示着极大的相似性,反映着这些明本杂剧可能都源出于明内府抄本,而明代内廷演出北杂剧时,其起止也略如刊本所反映的那样。但“戏无定本”,故我们也只能把现存明刊本反映的北剧演出情况视为一种偶然性的遗存,实际戏剧演出的多样性或可能性并没有得到足够的反映。

折的工作。杂剧一折必有一套曲，在这一点上二者并无不同，唯独在科、白的归属上却时见歧异。如《魔合罗》剧【醉花阴】套（第二套）与【集贤宾】套（第三套）之间有这样一段科、白：

旦上了。文铎上，云住。王大上了。文铎抱到官科。孤上了，云。一行上，告住。孤省会。一行下。旦吃枷了。

郑骞先生将这一段科、白全部归为第三折，徐沁君先生则将其全归为第二折。从故事情节发展看，二者的划分都有合理之处，无可厚非。如有第三位校订者将这一段科、白中间截开，分别附于前、后的套曲，亦无不可。据笔者统计，郑骞、徐沁君两位先生校订《元刊杂剧三十种》时，分折不同处凡十二次，分别见于《冤家债主》、《老生儿》、《公孙汗衫记》、《薛仁贵》、《魔合罗》、《介子推》、《周公摄政》、《竹叶舟》、《张千替杀妻》等科、白较多的九种杂剧。元刊杂剧多是光秃秃的曲词，科、白不全。若其科、白也像《脉望馆抄校本古今杂剧》或《元曲选》一样繁多，其分折不同处当远不止十二处。

明代的杂剧选家们学习了南戏、传奇的做法，将元杂剧分“折”，实际上给后人造成了很多误解，即所谓“一本四折”。但对于关汉卿而言，只有“一本四套”，无所谓“一本四折”，“折”的划分并不是必要的，也存在很多歧异。将杂剧分“折”，充其量是便于案头的赏读，在剧场上演从来就没有一个“折”在。

到明代中晚期，南曲之作求“套”，北剧剧本分“折”，都是南、北戏相互交流、影响的结果。前者是“南”效仿“北”，但仅得其“形”，未得其“神”；后者是“北”模仿“南”，但也不能令人满意，而且易于形成误解。

论明清时期文人曲词 对南北曲曲牌定腔的影响

许莉莉

文人曲词与曲牌定腔是两个范畴的问题，前者属文，后者属乐，文人曲词如何会对曲牌定腔发生影响呢？由于汉语为旋律性语言，中国自古以来，字声与音乐都有着密切的关系：音乐旋律对歌词的字声有要求，反之，歌词的字声对音乐旋律也会有影响。

南北曲曲牌对于作词者来说本是一系列先在的曲调模式，这是每个曲牌名存在的意义所在。对作词者而言，先有乐，再填词。明清人填制曲词，其原理依然承袭元人，其要求本身是很高的：既要按照南北曲曲牌定腔，同时又要遵守字声的自然之音——即所填的每个字在按定腔歌唱时符合该字作为通用语时的口语声调^①。随着戏曲的发展，其影响的扩大，自明代开始出现一股文人填词制曲的热潮，无论懂音律与否，无论知乐与否，大家都来填制曲词。这虽然促成了戏曲文学的极度繁荣，但同时也产生了另一后果：加速了曲牌定腔的消解。本文

^① 可参见拙文《元曲声、词关系研究》，《艺术百家》2006年第1期，第38页。

主要讨论明清文人曲词如何对曲牌定腔形成了巨大的冲击力，以及这种冲击影响的具体体现。

为了论述清楚这个问题，本文首先在前两部分谈文人填制曲词的特点，以及文人曲词在歌场上的演唱情况。最后于第三部分集中论述文人曲词何以对曲牌定腔形成巨大的冲击力。

一 文人填制曲词的特点

相对于民间俚俗歌词而言，文人所制的曲词有其优势与劣势。优势很明显，文人曲词语言精致优雅，而民间曲词较为俚俗，这不必多言。本段主要谈文人曲词在合调协律方面的劣势。

很多文人传奇作品，尽管文辞好，但在音律上是不合格的，正如明代祁彪佳所说当时传奇的状况是：“黄钟、瓦缶杂陈，而莫知其是非。”^①“求词于词章，十得一二；求词于音律，百得一二耳。”^②清代梁廷枏说：“盖自明中叶以后，作者按谱填字，各逞新词，此道遂变为文章之事，不复知为律吕之旧矣。推此以论，则虽谓‘今曲盛而元曲之声韵废’，亦无不可也。”^③梁廷枏指出明中叶后声律渐乱的原因是“作者按谱填字，各逞新词”，这的确说到了问题的根本。

文人填制曲词的劣势，具体源于以下两点：

(一) 先天的劣势：不谙音乐，“按谱填字”。

元人填词都是先知乐，再填词。周德清说：“大抵先要明腔，后要识谱，审其音而作之，庶无劣调之失。”^④这种填词规则在明代依然得到重视：如朱权的《太和正音谱》、徐复祚的《曲

^① 祁彪佳《远山堂曲品·曲品》，《中国古典戏曲论著集成》(六)，第5页，中国戏剧出版社1959年版。

^② 同上，第8页。

^③ 梁廷枏《曲话》，《中国古典戏曲论著集成》(八)，第278页。

^④ 周德清《中原音韵·正语作词起例》，《中国古典戏曲论著集成》(一)，第231页。

论》等中都将周德清“大抵先要明腔”这句话采入^①;并且王九思为了填词,特意先向乐师学会乐曲,此事迹得到了何良俊、王世贞、沈德符等多位曲论家的肯定、褒扬^②。不过在明代,尽管先知乐、再填词之理尚在,作家知乐的平均程度与元代相比已大为降低:首先,曲牌总量的膨胀使作家们对每个曲牌的熟知程度降低,他们不能像元人那样,由于常用曲牌数量有限因而容易达到熟知的水平。其次,填词制曲的热潮使很多文人都来涉足,他们中有的并不太知乐。

由于不少文人作家所掌握的曲调在数量上与熟悉程度上都很有限,他们若作散曲还无大碍,倘若作传奇则会暴露出局限性:因为传奇不像杂剧只有四折,传奇的篇幅决定了它所需要的曲调要比杂剧丰富得多。所以为了避免“曲止数调”^③的难堪,有的作家常常得使用自己不熟悉的曲调,方法是借助于文字格律谱。但此法缺乏曲唱检验,易于出律。尽管谨慎的作家可以在按谱填词后请熟知各种曲调的曲师来一一唱过,随腔正字,以补音律上的不足^④;但毕竟不便,这样做的作家也并不多。

与文人曲词特点相反的是,民间曲词往往比较合调。比如

① 《中国古典戏曲论著集成》(三),第23页,(四),第235页。

② 何良俊《曲论》中说:“王渼陂欲填北词,求善歌者至家,闭门学唱三年,然后操笔。”王世贞《曲藻》中说:“王敬夫将填词,以厚费募国工,杜门学按琵琶、三弦,习诸曲,尽其技而后出之。”沈德符《顾曲杂言》中说:“渼陂初学填词,先延名师,闭门学唱三年,而后出手,其专精不泛及如此。”分别见《中国古典戏曲论著集成》(四),第9页,第39页,第202页。

③ 由于有的传奇作者总是反复使用那些自己熟悉的曲子,使传奇在曲调选用方面显得很单调,所以有的评论家便批评它们“曲止数调”。比如祁彪佳《远山堂曲品》评《八德》:“曲止数调,叠用之”。评《大刀》:“若[水底鱼]调凡十数用,及温纶五六调,皆可摘之瑕也。”评《古城》:“此记通本不脱[新水令]数调。”分别见《中国古典戏曲论著集成》(六),第91、73、112页。

④ 比如王世贞曾批评李开先《宝剑记》不合调:“公辞之美不必言。第令吴中教师十人唱过,随腔字字改妥,乃可耳。”——见祁彪佳《远山堂曲品》,《中国古典戏曲论著集成》(六),第47页。祁彪佳《远山堂曲品》中此语乃引用自王世贞《艺苑卮言》,王原文为“随腔字改妥”(见万历刻本,《续修四库全书》1695册,第544页),但今所见《远山堂曲品》的明抄本中更改此句为“随腔字字改妥”——有明显的更改痕迹(《续修四库全书》1758册,第203页),盖明之抄写者欲将意思说得更明确而有意增改此句。

民间南戏中的曲词常常被曲谱收作谱式，作为合调的楷模。尽管它们会以土语押韵，且曲词俚俗，但它们在字声与曲调旋律妥善配合方面的优点，足以使这些缺点受到包容，而成为文人作词应效仿的典范。民间曲词往往合调的原因是：首先，艺人（或者熟悉戏场的书会才人等）熟悉各种曲调的音乐，便于将四声与曲调结合，制出合调的词。清康熙间人张潮在黄周星《制曲枝语》跋文中说：“制曲之难，枝语中已详之矣。于难之中求其易之之法，则有二焉：一在善歌——善歌则不必对谱，其声调之高下抑扬，可以调之于口吻之际。……”^①艺人由于善歌，所以作词往往合调。其次，许多民间曲词是广为传唱，流传已久的，这种历经口耳考验之后固定下来的曲词，一般都很合调。

（二）由优势转化而来的劣势：“各逞新词”，牺牲音律。

文辞精致是文人曲词的优势，但若是为了迁就好文辞，而牺牲了音律，那么这时优势就转化成了劣势。

就创作难度讲，曲比诗词更难，对此古人深有体会。李渔说：“句之长短，字之多寡，声之平上去入，韵之清浊阴阳，皆有一定不移之格。……调得平仄成文，又虑阴阳反复；分得阴阳清楚，又与声韵乖张。”^②黄周星说：“按格填词，通身束缚，盖无一字不由凑泊，无一语不由扭捏而能成者。”^③对于此等高难度文字，若是使用口头俗语来填制，还容易依腔合调；若是要用诗词一般凝练精致的文辞来写，又要讲究文理、讲究意境、理趣，那就很难再将字声与音乐旋律配合的关系照顾周全。李渔曾指出填词的“方便法门”：“凡作倔强聱牙之句，不合自造新言，只当引用成语。”^④（此处“成语”指现成语，如“口头语”，“家常俗语”）他根据的其实就是辞采与曲律二者难以兼善的道理。

^① 黄周星《制曲枝语》，见《中国古典戏曲论著集成》（七），第122页。

^② 李渔《闲情偶寄》，《中国古典戏曲论著集成》（七），第32页。

^③ 《制曲枝语》，《中国古典戏曲论著集成》（七），第119页。

^④ 《闲情偶寄》，《中国古典戏曲论著集成》（七），第42、43页。

辞采与音律二者难以兼善，作家顾此失彼，这种情况早已被人们认识。明末清初的卓人月曾这样总结，越有才情的人——辞采越好的作品，越容易不合调；减一分才情，则多一分合调：“大才大情之人，则大愆大谬之所集也，汤若士、徐文长两君子其不免乎？减一分才情，则减一分愆谬，张伯起、梁伯龙、梅禹金，斯诚第二流之佳者。乃若弹驳愆谬，不遗锱铢，而无才无情，诸丑毕见，如臧顾渚者，可胜笑哉！”^①

所以文人曲作辞采美，有时也是以牺牲音律为代价的。不少作家为了迁就好的词句，而不得不牺牲曲律，最典型的莫过于汤显祖，他说：“余意所至，不妨拗折天下人嗓子。”^②

总之，文人曲词并非总胜民间曲词一筹，它们各有长短：文人曲词长于辞采，却短于依腔合调；民间曲词长于依腔合调，却短于辞采。明清曲律家早已注意到文人与歌者各自存在的问题，冯梦龙说：“作者不能歌，每袭前人之舛谬，而莫察其腔之忤合。歌者不能作，但尊世俗之流传，而孰辨其词之美丑。”^③

二 文人曲词的演唱情况

文人曲词短于音律，这对于案头欣赏来说，几乎无妨；但若奏之场上，便会出现无法回避的矛盾：不合调的曲词会令歌者处于两难境地。正如清代曲律家徐大椿所说：“曲不合调，则使唱者依调则非其字，依字则非其调，势必改读字音，迁就其声以合调，则调虽是而字面不真。”^④古人形象地称此类情况为“拗嗓”，因为歌者既要使字符合曲牌所规范的曲调旋律，又要使字声符合通用语的自然语音，而这两者在不合调的曲词中正是相背离的，歌者无法将二者强行统一。

① 焦循《剧说》，《中国古典戏曲论著集成》（八），第170页。

② 王骥德《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》（四），第165页。

③ 《太霞曲语》第1张后一页，任中敏编《新曲苑》，中华书局1940年版。

④ 徐大椿《乐府传声》，《中国古典戏曲论著集成》（七），第179、180页。

且看自元代以来，面对不合调的曲词，歌场上的处理有几种方式：

（一）、歌者不改变曲词，并按曲牌本来所规定的曲调旋律来演唱。（这其实是改变了字的自然声调。）

虽然曲词不合调，唱起来会不符合字的自然声调，但并不是不可按原曲调唱。比如周德清批评《阳春白雪》集中的【德胜令】“花影压重檐”一曲是“‘绣’唱为‘羞’”，“‘烟’字唱作去声”，成为“宴”^①。再如明代李开先指出张小山的《湖上晚归》南吕“‘一梦’多唱作‘亦猛’字”^②。徐大椿曾总结这种现象说：“天下有不入调之曲，而无不可唱之曲。曲之不入调者，字句不准，阴阳不分，平仄失调是也。无不可唱者，迁低就高，迁高就低，平声仄读，仄声平读，凡不合调不成调之曲，皆可被之管弦矣。”^③

此种方式有好处，即保持每个曲牌的曲调守而不变。在不少古人的心目中，古调是必须继承的，不可改动，“调”在曲的诸多元素中也应永远被置于首位。比如沈璟尤其强调“合律依腔”，希望“歌者守腔”，他认为“改弦又非翻新样，按腔自然成绝唱”^④。冯梦龙在讲“词学三法”时也将“调”列于首位：“曰调，曰韵，曰词”^⑤，“韵”的地位也不及“调”。

该方式也有很大的缺点，即改变了字的自然声调，牺牲了听众的听曲质量。因为不合调的字却要按照原曲调固有的旋律唱出，这样字的自然声调势必不能显现，而使人听上去像另外一个字。由于古人听曲无字幕可以依赖，句句靠耳听来辨别；所以令听众辨清曲词被古人看得很重要，被视为曲之“古法”。比如徐大椿批评昆腔立法之初时“靡慢模糊，听者不能辨

① 《中原音韵》，《中国古典戏曲论著集成》（一），第175、176页。

② 李开先《词谑》，《中国古典戏曲论著集成》（三），第292页。

③ 《乐府传声》，《中国古典戏曲论著集成》（七），第179页。

④ 见魏蒂、吴毓华编《古典戏曲美学资料集》，第119页，文化艺术出版社1992年版。

⑤ 《太霞曲语》第1张后一页，《新曲苑》。

其为何语”，他说这是“曲之最违古法者”^①。总之，字的自然声调被歪曲，使听众难辨唱词，是这种方式的严重缺陷。

(二)歌者依然按曲牌本来所规定的曲调旋律来演唱，但将曲词中不合律的字词改换为合律的字词。(这种方式牺牲了作家的曲词原文。)

这也是一种常见的方法，比如周德清评【折桂令】时说：“歌者每歌‘天地安排’为‘天巧安排’，‘失色’字为‘用色’，取其便于音而好唱也，改此平仄，极是。”^②再如沈璟在《增定南九宫曲谱》中对于【月上五更】一曲的例词有这样的提议：“‘掩风’二字，改作平去二音乃叶。”^③不仅歌者会修改，通音律的文人也会为便于艺人歌唱而对某些不合律的曲作进行修改。比如汤显祖的《牡丹亭》，由于曲词有不少不合调之处，沈璟、臧懋循、冯梦龙等都对其进行过修改工作。

这种方式的好处很多，既保存了原曲调，又避免了“拗嗓”——照顾了听众的听曲质量。所牺牲的仅是曲词原文不能完全被保留。在古代不少人的观念中，古曲调是要遵守的，不可改动；使听众辨清字句也是曲之古法，同样不可不遵循；相比之下，时人创作的曲词较为次要，并非毫不可动。比如冯梦龙讲“词学三法：曰调，曰韵，曰词。不协调则歌必捩嗓，虽烂然词藻无为矣”^④。他将“调”置于首位，“韵”居其次，“捩嗓”又绝不可发生，相比之下，“词”最为次要。

尽管此种方式好处很多，但也有不少弊端：一、有时改动的难度相当大，无法找到合适的字来替换。就连曲律家也认为有时宁可包容少量的不合律也不要强改原作。比如王骥德说：

① 《乐府传声》，《中国古典戏曲论著集成》(七)，第153页。

② 《中原音韵》，《中国古典戏曲论著集成》(一)，第252页。

③ 沈璟《增定南九宫曲谱》，第111页，王秋桂主编《善本戏曲丛刊》，台湾学生书局1984年版。

④ 《太霞曲语》第1张后一页，《新曲苑》。

“易‘地’为‘土’，改‘字’作‘厦’，致与上下文生拗不协，甚至文理不通，不若顺其自然之为贵耳。”^①文人且不能改得完美，更不用说艺人了。二、被修改后的曲词毕竟不如原文气韵畅通。比如对汤显祖《牡丹亭》的改本，俱远远不如汤氏原词。有时对于极美的文词就连严于音律的沈璟也不忍修改，而宽容它的少许出律：“吾于诸传奇，咸不难矢笔更定；独于《玉合》、《题红》二记，欲稍更一二字，不能施手，以其词佳，勉更之便失故吾耳。”^②三、原曲词作者很不乐意自己的作品被修改。这是可想而知的。比如汤显祖很反感自己的曲词被修改，由此引发了沈、汤之争。所以改词就调的方式在某种程度上会受到文人的抵制。

(三)歌者不改曲词，尽量按照曲牌本来所规范的曲调来唱，遇到不合律之处，依字声行腔。(这种方式牺牲了古曲牌定腔。)

此种方法的使用在明代中叶以后渐渐频繁。比如沈宠绥《度曲须知》中说：“今之独步声场者，但正目前字眼，不审词谱为何事”，“曲词先已离轨，则字虽正而律且失矣”^③。所谓“但正目前字眼”、“字虽正”就是来自于这种方法。此外，凌濛初《谭曲杂札》中说李日华将《北西厢》改为《南西厢》时“增损句字以就腔……更有不能改者，乱其腔以就字句”^④。其中“乱其腔以就字句”所依托的也是这种方法：因为在歌唱时可以依字声行腔。这样势必打乱了曲调原来的曲腔。此法起先是对于不合律之词的补救之法，但后来使用过滥，于是某些曲律家试图矫正。清代梁廷枏在《曲话》中对此法作了一个定位：“须知曲有一定之平仄；中有数曲，并仄中之上去亦不可改。其平可以使仄、仄可以使平者，必古曲音律不谐，而后善讴者酌而改之，此

^① 《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》(四)，第153页。

^② 同上，第171页。

^③ 沈宠绥《度曲须知》，《中国古典戏曲论著集成》(五)，第242页、241页。

^④ 凌濛初《谭曲杂札》，《中国古典戏曲论著集成》(四)，第257页。

虽有,而不多见,岂能任意互易,而云无碍耶!”^①

该方法好处也很多,既保留了原有的曲词,又解决了“拗嗓”的问题。唯一牺牲的,是古曲牌规范。前文已论述了古曲调在人们心目中不可动摇的地位,而此方法正是以牺牲古曲调为代价的,它的可行性使人疑惑。经考查得知,事实是,这种方法的频繁使用起先受到非议,后来逐渐被合法化。这将在下文论述。

三 文人曲词对曲牌定腔之影响的发生过程

前两部分已阐明文人填制曲词的特点,以及文人曲词在歌场上的演唱情况,这都是为本段论述所作的铺垫。

文人曲词对曲牌定腔的影响可以从先后两步因果关系来看:一、文人曲词中存在有大量的出律现象,这导致歌场上普遍使用前文所说的第三种方式——“依字声行腔”的方式,如此才方便将曲作原词搬上舞台,并避免歌者“拗嗓”。二、“依字声行腔”方式的普遍使用,其后果是导致古曲牌定腔逐渐消解。

(一)文人曲词中存在有大量的出律现象,这导致歌场普遍使用依字行腔的方式。

众所皆知,随着戏曲的发展成熟,明代开始出现一股文人填词制曲的热潮。而文人创作曲词的特点前文已作分析,总体来说文人曲作中存在大量不合律的曲词。

歌者通过第一种、第二种方式都只能解决少量的不合律问题:第一种方式仅可用于只有少数字词出律的曲词,这样听众联系上下文还能猜出所唱何字,若用于严重出律的曲词,则听众可能全然听不懂词意;第二种方式改词就调,也只能用于少数字词出律的曲词,对于出律字数甚多的曲词,则修改难度极大,且改不胜改。

① 《曲话》,《中国古典戏曲论著集成》(八),第283页。

相比之下，第三种方式比较适宜于解决出律情况严重的曲词。它的原理，如前文所析，乃根据出律之字的字声走向对原曲调旋律作些须调整、变化、修饰。由于它可以用旋律去迁就曲词的字声，所以无论字声是何样的，用此法总可以使旋律与字声相配。灵活机动是该方法最大的优势。因此，尽管第三种方式最违反传统，但从实际看，它在明中叶以后渐渐压倒其他两种方法而明显占上风，在歌场上普遍使用：

1. 明代(在实际中使用，但还未得到正统曲律家的肯定)。

明代曲律家沈宠绥描述当时的曲界情形是：“慨自南调繁兴，以清讴废弹拨，不异匠氏之弃准绳，况词人率意挥毫，曲文非尽合矩，唱家又不按谱相稽，反就平仄例填之曲，刻意推敲，不知关头错认，曲词先已离轨，则字虽正而律且失矣。”“今之独步声场者，但正目前字眼，不审词谱为何事；徒喜淫声聒耳，不知宫调为何物。”^①从他的话中可以看出，当时使用第三种方法唱曲已不是个别现象，而是非常普遍，已经成为了一种时尚。只不过这时此法的大量使用还未得到正统曲律家的肯定，因为从沈宠绥说话的口气可以看出来，他是持反对意见的，他认为不能只为满足于“字正”而牺牲古调。

2. 清代(不仅实际中使用，而且人们在观念上逐渐肯定它的合法性)。

到了清代，此法不仅继续盛行，而且人们在观念上渐渐发生了变化，认为此法也是正统的，曲家们还试图为它寻找正统的理论根据。

焦循在为李艾塘《岁星记》作序时说：“艾塘此记成，旋付歌儿。较曲者以不合律，请改。艾塘曰：‘令歌者来，吾口授之。’且唱且演，关白唱段，一一指示，各尽其妙。嗟呼！论曲者每短《琵琶记》不谐于律，惜未经高氏亲授之耳。汤若士云：‘不妨天

① 《度曲须知》，《中国古典戏曲论著集成》(五)，第240页、242页。

下人拗折嗓子。’此诨语也。岂真拗折嗓子耶?”^①可以看出，焦循对于李艾塘用“依字声行腔”法来唱自制曲词是一种称许和自豪的态度，并且他由此而推想高明与汤显祖之所以允许自己的曲中有不合律之处，也正是因为知道有此法可以补救——这是在为此法寻找历史根据。

李黼平在为梁廷枏《曲话》作的序中，将依字声行腔歌法的传统上推至春秋时代，说孔子弦歌诗三百也不可能按照古调原律，而应该是自己依字声打的谱：“三百篇之与韶、武，不啻远矣，而孔子弦歌以合之律，果有谱乎？”^②

李黼平明确提出曲无定腔，依字行腔：“曲无定，以人声之抑扬抗坠以为定。”他也为高明、汤显祖诸家之不合律处寻找依据，“予观荆、刘、拜、杀暨玉茗诸大家，皆未尝斤斤求合于律；俗工按之，始分出衬字，以为不可歌；其实得国工发声，愈增韵折也”^③。他把诸家的不合律说成似乎是作家有意这么安排的：只有“俗工”才会认为它们不合律、不可歌，“国工”则能据此发挥出曲子新的韵致。

所以，在清代，依字声行腔法不仅是实际中普遍应用的方法，而且也得到了正统曲律家的认可。

(二)“依字声行腔”方式的普遍使用，其后果是导致古曲牌定腔逐渐消解。

由于用“依字声行腔”法唱出的曲，其曲调不全是根据古曲牌定腔唱的——在不合律的字词处，音乐旋律乃根据该字的实际字声谱出；所以，此法的普遍使用，其最大的影响是导致古曲牌定腔渐趋湮灭。因此，随着此方式的逐渐合法化，南北曲曲牌定腔在逐渐消解：不仅在实际应用中消解，也在人们的观念中消解。

^① 《剧说》，《中国古典戏曲论著集成》(八)，第219页。

^② 《曲话》，见《中国古典戏曲论著集成》(八)，第237页。

^③ 同上。

清代中叶，官方与私人编修的工尺曲谱已出现，如《南词定律》、《九宫大成南北词宫谱》、《纳书楹曲谱》等。可以看到，这时几乎每支曲都有自己个性化的工尺谱；标为同一曲牌名的曲子之间，一般有不少音乐上的差异；字声与音乐间的联系较紧密，但原曲牌定腔只略有痕迹而已。之所以会发展到这一步，正是因为“依字声行腔”方式的普遍使用。它使每支曲的音乐具有了自己的个性，因此人们才有必要用工尺曲谱详细地将每支曲的音乐记录下来；而早在套用曲牌定腔的元明时代，文人并无必要用工尺曲谱去记载口耳相传、千篇一律的南北曲。

清人陈栋曾在《北泾草堂曲论》中嘲笑那些死守曲牌定腔的人：“临川填词，多不协律，沈词隐贻书规之，临川听然笑曰：余意所至，不妨拗折天下人嗓子。不朽之业，当日早已自定，今人捧九宫谱绳趋尺步，奏之场上，非不洋洋盈耳，及退而索卷玩诵，未数折即昏昏思睡。”^①

鉴于工尺曲谱的通行，李黼平也对“世之论曲者”拘于成律的做法提出质疑：“顾世之论曲者，不以文，以律，曰‘某字宜平而仄，与五声乖也’，曰‘某字宜阳而阴，与九宫戾也’，夫律则何谱之有？”^②他以个性化乐谱的存在来否定成律的存在：如果有一成不变之律则有永远可套用的定腔，而不需要每曲皆有乐谱。他已经对曲本有定腔之理产生怀疑。

道光年间的杨懋建甚至批评明人制九宫谱的做法——认为是强作分析，这实际上是想把曲牌定腔说连根铲除：“明人作九宫谱，强为分析，如理棼丝，令人恨不起高氏子于九原，使抽刀断之。”^③

南北曲的曲牌定腔就这样从应用中、从人们观念中逐渐消

① 陈栋《北泾草堂曲论》第2张前一页，《新曲苑》。

② 《曲话》，见《中国古典戏曲论著集成》（八），第237页。

③ 杨懋建《京尘剧录》第10张前一页，《新曲苑》。

解了。

总之，文人曲作的涌现是南北曲曲牌定腔消解的根源之一，它对曲牌定腔形成了巨大的冲击。

尽管南北曲曲牌定腔逐渐消解了，但是按定腔填词唱曲的传统并未消失，它由新兴的明清小曲等接任。明清小曲之所以能相对保持这一传统，与它们的民间性有关。

略论齐如山戏剧思想之转变

陈 恬

齐如山先生(1877—1962)，名宗康，河北高阳人，是中国现代戏剧史上一位卓有成就的研究者、剧作家、导演和活动家。他一生著作闳富，戏剧方面有《说戏》、《观剧建言》、《编剧浅说》、《中国剧之组织》、《戏剧脚色名词考》、《脸谱》、《国剧脸谱图解》、《戏中之建筑物》、《上下场》、《戏班》、《京剧之变迁》、《行头盔头》、《国剧身段谱》等。由于齐如山终身致力于京剧实践和研究，为梅兰芳修改旧戏、编写新戏、策划访日访美，可谓梅兰芳最重要的智囊，因此研究者在探讨齐如山戏剧思想时，一般都将其视为传统戏剧始终一贯的知之好之者，而往往忽视其前后的转变，也就难以对其作出全面公允的评价。本文通过分析齐如山所编导的剧目，探讨从中所体现的戏剧思想的转变，并将其放在中西戏剧初次遇合的背景下，重新审视其中得失。

—

1912年，刚从欧洲回国的齐如山观看了谭鑫培、梅兰芳合演的《汾河湾》，看完之后却不甚满意。虽然梅兰芳扮演柳迎春一角，扮相、身段都很好，但是当谭鑫培扮演的薛仁贵在窑外唱

大段【西皮原板】时，柳迎春却脸朝里坐，毫无反应。齐如山认为这种表演实在不合情理，因此专门给梅兰芳写了一封很长的信，分析问题所在：

此戏有美中不足之处，就是窑门一段，您是闭窑后，脸朝里一坐，就不理他了，这当然是先生教的不好，或者看过别人的戏都是如此，所以您也如此。这是极不应该的，不但美中不足，且甚不合道理。有一个人说他是自己分别十八年的丈夫回来，自己虽不信，当然看着也有点像，所以才命他述说身世，意思那个人说来听着对便承认，倘说的不对是有罪的。在这个时候，那个人说了半天，自己却无动于衷，且毫无关心注意，有是理乎？别的角虽然都这样唱法，您则万万不可，因为果如此唱法，就不够戏的原则了。或者有人说，此处唱旦角的正好休息休息，这更不合国剧的原则，国剧的原则，是永不许有人在台上歇着，该人若无所事事，便可不用上去。^①

信中并结合薛仁贵的每一句唱词，为柳迎春设计了详细的表情和身段。齐如山的意见为梅兰芳所采纳，过了十几天再演此戏，就照信中的意思改了过来。梅兰芳的虚心激发了齐如山的热情，由此开始了两人长达二十余年亲密无间的合作。

这一段京剧史上的佳话，许多人都耳熟能详。除了赞赏梅、齐二人的虚心与热心外，不少论者更从导演的角度阐释了齐如山改《汾河湾》对于中国传统戏剧的意义。由于齐如山终身致力于京剧事业，我们很自然地以为他的意见都是在尊重传统戏剧艺术规律的基础上进行的改良。而事实上，当时的齐如

^① 齐如山《齐如山回忆录》，第106页，中国戏剧出版社1988年版。

山却是站在西方戏剧的角度来衡量和批评中国传统戏剧的。1908至1912年间，齐如山曾三次游历欧洲，“在欧洲各国看的剧也颇多，并且也曾研究过话剧，脑筋有点西洋化，回来再一看国剧，乃大不满意，……总之以为它诸处不合道理”^①。1912年正乐育化会成立时，齐如山曾经做了一次讲演，认为中国传统戏剧一切都太简单，并介绍了西方戏剧的一些情况。1913年他出版了《说戏》一书，从词曲、音乐、戏园建筑、脚色装扮等諸多方面对传统戏剧加以指摘，主张传统戏剧应沿着西方戏剧的道路改革。齐如山在接触京剧之初热心修改《汾河湾》，同样体现了他的上述观点和主张。

在以“摹仿说”为基础的西方传统戏剧观念中，现实世界是戏剧的蓝本。在这种观念影响下，西方传统戏剧特别是以易卜生为代表的近代戏剧，舞台表现的基本原则是写实的、再现的，演员的舞台表演尽可能接近自然。齐如山以此观照《汾河湾》，当阔别十八年的薛仁贵和柳迎春重逢，一方因怀疑另一方身份而盘问对质，情节逐渐达到戏剧性的强度，现实生活中任何处于柳迎春境遇的人，都决不至于无动于衷，因此这种表演方法“不合道理”。

然而稍微熟悉京剧的人都会注意到，这种“不合道理”的表演方法，却是京剧中十分普遍的现象，无论演员还是观众，似乎人人都不以为怪。钱穆先生对此就有完全相反的看法：

……在《三娘教子》一戏中，那跪在一旁听训的倚哥，竟是呆若木鸡，毫无动作。此在真实人生中，几乎是无此景象，又是不近人情。然正为要台下听众一意听那三娘之唱，那跪在一旁之倚哥，正须能虽有若无，使其不致分散台下人之领略与欣赏之情趣。这只能

^① 齐如山《齐如山回忆录》，第86页，中国戏剧出版社1988年版。

在艺术中有，不能在真是人生中有。^①

在这些例子中，情节的停滞为人物内心情志的完全表达提供足够的空间，这种与生活常态明显相异、貌似不合理的表演方法，正是中国传统戏剧有别于西方戏剧之处，也就是钱穆先生所谓的“特别精神”。刚刚接触中国传统戏剧的齐如山，对此显然还不曾有深入的思考和认识。

在修改《汾河湾》之后不久，齐如山等人开始为梅兰芳编导时装新戏。1913年尝试演出时装戏《孽海波澜》，以时事和时装满足观众好奇心理，卖座甚佳。以后梅兰芳又陆续演出《牢狱鸳鸯》、《宦海潮》、《邓霞姑》、《一缕麻》、《童女斩蛇》等时装新戏，这些新戏一般由梅氏友人集体创作，而齐如山主要负责起草、分场打提纲。

选择时事内容编写入京剧，主要是出于商业利益的考虑。齐如山在编写时装新戏时，显然更多地关注戏剧所讲述的故事，而没有考虑到其与传统戏剧表现原则、表现手段的矛盾。这种矛盾使演员在台上感觉困难重重，很难获得预期的戏剧效果，因此在梅兰芳的舞台实践中，演出时装新戏的时间最短，他本人是这样总结的：

拿我个人一点粗浅的经验来看，古典歌舞剧是建筑在歌舞上面的。一切动作和歌唱，都要配合场面上的节奏而形成它自己的一种规律。前辈老艺人创造这许多优美的舞蹈，都是根据现实生活中的动作，把它进行提炼、夸张才构成的歌舞艺术。所以古典歌舞剧的演员负着双重任务，除了很切合剧情地扮演那个

^① 钱穆《中国京剧中之文学意味》，《京剧丛谈百年录》，第90页，河北教育出版社1999年版。

剧中人之外，还有把优美的舞蹈加以体现的重要责任。

时装戏表演的是现代故事。演员在台上的动作，应该尽量接近我们日常生活里的形态，这就不可能像歌舞剧那样处处把它舞蹈化了。在这个条件之下，京戏演员从小练成功的和经常在台上用的那些舞蹈动作，全都学非所用，大有“英雄无用武之地”之势。^①

我们有理由相信，梅兰芳的这些认识和齐如山是一致的。时装新戏在艺术上不能回避的失败，尤其是它与传统戏剧表现原则、表现手段的矛盾，改变了齐如山对传统戏剧的认识，从而将京剧定位在“古典歌舞剧”而欲表现“优美的舞蹈”，这是齐如山戏剧思想的一大转变。反映在梅兰芳的舞台实践上，就是古装歌舞戏取代时装新戏。

二

齐如山为梅兰芳编写古装歌舞戏的起因，和编写时装新戏一样，都是为了在激烈的商业竞争中立于不败之地。1915年中秋，第一舞台演出应节戏《天香庆节》，梅兰芳所在的双庆社乃央求齐如山编写一出新戏，以争取更高的上座率。齐如山经过考虑，决定编写神话戏《嫦娥奔月》，一为中秋应节，二则在他的观念中，中国的神话戏大有改进的必要。和欧洲“高雅洁净”的神话戏相比，“我们本国的戏，可以说是没有神话剧，有之则不过是妖魔鬼怪，间有讲一点情节的，则又婆婆妈妈，烟火气太重，毫无神话戏清高的意味”^②。为了给人耳目一新的感觉，齐如山从形式上对旧题材进行了加工，“把衣服扮相都设法给他

① 梅兰芳《舞台生活四十年》，第276页，河北教育出版社2000年版。

② 齐如山《齐如山回忆录》，第101页，中国戏剧出版社1988年版。

改成古装，并每句唱词都安上身段，成为一出歌舞剧”^①。《嫦娥奔月》的成功，使得齐如山大受鼓舞。此后，他又陆续为梅兰芳编写了《黛玉葬花》、《晴雯撕扇》、《天女散花》、《洛神》、《廉锦枫》、《俊袭人》、《西施》、《太真外传》、《红线盗盒》、《霸王别姬》、《生死恨》、《木兰从军》、《麻姑献寿》、《上元夫人》、《绨萦救父》等剧目，由于这些剧中歌舞所占的比重很大，一般被称为古装歌舞戏。

为了给古装歌舞戏寻求理论渊源，齐如山从中国戏剧载歌载舞的传统出发，分析了京剧在这方面的不足：“中国古时候的歌舞，差不多是相连着的，所以从前在昆腔里有唱工，就一定有身段，借身段来形容唱词的意义，不过大半都失传了。到了皮黄，因为腔调的关系，不容易安身段，差不多都是单用面部来表情。”^②因此，他在编写古装歌舞戏时，有意识地把古代的舞蹈，如掉袖儿舞、羽舞、拂舞、垂手舞、杯盘舞、缓舞等等，设法安置在其中。既然古装歌舞戏以“有声必歌，无动不舞”为主要特征，因此在选择剧本题材时，首先考虑的不是曲折的情节和饱满的人物，而是它能否能够提供足够的场次以充分表现（梅兰芳的）歌声舞容之美。梅兰芳回忆编演《天女散花》的起因，“是偶尔在一位朋友家里，看到一幅《散花图》，见天女的样子风带飘逸，体态轻灵，画得生动美妙”，觉得“这样的题材很适宜于编一出歌舞剧”^③。因此在具体排演中，第一步便是根据《散花图》编排绸带舞，这个问题解决了，才开始构思起草剧本。剧本取材于佛教《维摩诘经》，情节简单至极：“维摩示疾，如来命天女至病室散花，以验结习。”勉强敷演为六场，而“重点完全在舞蹈”^④。

① 齐如山《齐如山回忆录》，第113页，中国戏剧出版社1988年版。

② 齐如山《梅兰芳游美记》，第29页，辽宁教育出版社2005年版。

③ 梅兰芳《舞台生活四十年》，第509页，河北教育出版社2000年版。

④ 同上，第513页。

如果说在初期的古装歌舞戏中,情节、人物等戏剧因素仍然占有一定比重的话,那么在这种形式获得商业成功后,歌舞就逐渐成为古装歌舞戏中压倒性的甚至是唯一的因素。1930年齐如山为梅兰芳赴美演出策划,特别将歌舞从剧目中抽出来,作为吸引外国观众的最大的卖点:

杯盘舞《麻姑献寿》
拂舞《上元夫人》
袖舞《上元夫人》《天女散花》
缓舞《天女散花》
镰舞《嫦娥奔月》
剑舞《霸王别姬》《樊江关》
刺舞《廉锦枫》
羽舞《西施》
戟舞《木兰从军》《虹霓关》
散花舞《天女散花》^①

至此,歌舞这种表现已经取代它的所表现,成为齐如山戏剧思想的立足点,相应地,“有声必歌、无动不舞”也就成为齐如山对中国传统戏剧本质特征的基本认识。他提出:“所谓无声不歌者,就是国剧中无论哪一位演员,也不论在什么地方,只若口中发出一点声音,就得有歌的意味,除小花脸偶尔取乐,说句写实的本地话外,在正脚如正生、正旦等,是绝对不许的。不但话白须有歌的意味,连随便咳嗽一声,也须有歌的意味。”^②又提出:“戏中一切动作,都是舞的性质……所以绝对不许写实……(戏曲)把一切大小动作,斗改成舞的姿势,有不能改者,也要把

① 齐如山《梅兰芳游美记》,第35页,辽宁教育出版社2005年版。
② 齐如山《中国剧之组织》,《齐如山全集》,第33页,台湾联经出版事业公司1972年版。

它改成美观的动作，实在不能者，它便废去不用，设法用另一种方式代替，平常的动作，则以曲线表现之，这是国剧中不可移易的要素。”^①在齐如山的戏剧思想中，中国传统戏剧是迥异于西方戏剧的一种戏剧样式，而剧中的歌舞是二者根本差异所在。梅兰芳在《国剧身段谱·序》将之概括为：“中国剧之精华，全在乎表情、身段及各种动作之姿势。歌舞合一，矩镬森严，此一点实超乎世界任何戏剧组织法之上。”^②

应该说，将歌舞视为中国传统戏剧的本质特征，并非齐如山的发明。早在明代，王骥德已经提出，戏剧是“并曲与白而歌舞登场”^③，在他的观念中，“曲”、“白”和“歌舞”是构成戏剧的三要素。这种观点在王国维那里有所发展，他在1909年完成的《戏曲考原》中提出：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”^④四年后，他在《宋元戏曲考》中又重申：“唐五代戏剧，或以歌舞为主，而失其自由；或演一事，而不能被以歌舞。其视南宋、金元之戏剧，尚非同日而语也。”^⑤在这里，戏剧的故事性成为必要的构成要素，和歌舞居于同等地位。

和王国维的“歌舞演故事”不同，在齐如山对中国传统戏剧“有声必歌、无动不舞”的概括中，歌舞才是戏剧唯一要表现的重点。尽管齐如山也注意到，传统戏剧也有相当数量的做工戏、白口戏，并不以歌舞见长，甚至完全可以不歌不舞，因此在后来的阐释中，试图通过扩大歌舞的外延而加以弥补，但并不能完全掩饰其不周延之处。而“有声必歌、无动不舞”更深层次的理论缺陷在于，从根本上说，唱、念、做、打作为中国传统戏剧

① 齐如山《国剧要略》，《齐如山全集》，第1448页，台湾联经出版事业公司1972年版。

② 齐如山《国剧身段谱》，同上，第357页。

③ 王骥德《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》（四），第150页，中国戏剧出版社1959年版。

④ 王国维《王国维戏曲论文集》，第163页，中国戏剧出版社1984年版。

⑤ 同上，第14页。

的表现手段,无论其在表现人物思想感情时发挥多么重要的作用,归根到底仍是构成戏剧的形而下的具体材料,并不能成为戏剧的形而上的本质特征。

三

从最初对故事情节真实完整的追求,到后来对“有声必歌、无动不舞”的阐释和实践,齐如山戏剧思想之所以发生这一转变,和他所处的时代有相当关系。如果重新回顾历史,这一转变的合理性和局限性都可以得到解释,对齐如山的认识和评价也可以更加客观公允。

19世纪末20世纪初,是中西文化发生激烈碰撞和冲突的时期,各种异质的文艺样式,无不在对比中凸现出各自的特征,而其价值也被重新加以审视和评判。中国传统戏剧和西方戏剧也在这一浪潮中初次遇合,它们之间所存在的明显的差异,很自然成为论者关注的焦点,戏曲改良、新剧革命以及新旧戏剧论争,都是在这一背景下渐次展开的。

在两种异质戏剧的碰撞对比中,表现形式的差异往往最引人注目,因此齐如山对《汾河湾》的批评是很有代表性的。在数年后以《新青年》为主要阵地的新旧戏剧论争中,陈独秀、胡适、钱玄同、刘半农、傅斯年、周作人、欧阳予倩等新文化人,他们对旧戏在艺术层面上的批判,同样主要着眼于其明显有别于西方戏剧的表现形式。如胡适在《文学进化观念和戏剧改良》中认为:

在中国戏剧进化史上,乐曲一部分本可以渐渐废去,但他依旧存留,遂成一种“遗形物”。此外如脸谱,嗓子,台步,武把子,……等等,都是这一类的“遗形物”,早就可以不用了,但相沿下来至今不改。西洋的戏剧在古代也曾经过许多幼稚的阶段,如“和歌”

(Chorus)面具,“过门”,“背躬”(aside),武场,……等等。但这种“遗形物”,在西洋久已成了历史上的古迹,渐渐的都淘汰完了。这些东西淘汰干净,方才有纯粹戏剧出世。^①

要认识中国戏剧,选择异质的西方戏剧作为参照是极其重要的,通过比较,我们可以分析二者从现象到本质的各种差异,从而总结出中国戏剧区别于西方戏剧的根本特征。比较的目的不是寻找差异,而是为了深入认识事物,因此,如果缺乏对事物自身的基本知识,这样的比较往往会有很大的偏差。无论是早期的齐如山还是新旧戏剧论争中的新青年派,他们对传统戏剧的批判或多或少都存在这个问题,也就难以真正认识中国戏剧。

尽管都曾以西方戏剧的标准来衡量中国传统戏剧,齐如山和新青年派仍有很大的不同。新青年派大多对旧戏的表现形式十分隔膜,因此他们批判的锋芒,更在于深刻地指出旧戏(主要是京剧)毫无精神理想、无补世道人心的严重弊病。而齐如山的教育背景和经历,使他着眼的始终只是戏剧的表现形式,而并未触及戏剧的精神内容,实际上他是比较容易接受传统戏剧的。因此,即使在批判传统戏剧的时期,他和京剧演员们的交往已经很密切;而一旦在实践中逐渐认识到传统戏剧的表现形式自成体系,他的戏剧思想很容易就发生了近乎一百八十度的转变。

齐如山戏剧思想转变的意义,是能够在一片讨伐旧戏的声浪中,充分认识到中国传统戏剧表现形式的意义。传统戏剧的一切内部构成,包括音乐、身段、脸谱、行头、建筑等等,都使齐

^① 胡适《文学进化观念和戏剧改良》,《京剧丛谈百年录》,第13页,河北教育出版社1999年版。

如山深深着迷，并以极大的热情逐一疏理考证。在西方戏剧以先进文化的姿态侵袭下，异质的中国传统戏剧能够获得独立存在的价值，齐如山的提倡之功不容抹杀。他终身致力搜集舞台演出材料，为后人的研究提供了极大的便利，尤其值得感戴。

然而，如上文所述，“有声必歌、无动不舞”不足以成为中国传统戏剧的本质特征，因此齐如山戏剧思想之转变并非全无可议之处。和早期对传统戏剧知之未深相比，后期的齐如山已经谙熟传统戏剧的各种表现形式、手段和技巧，细甄异同，历数源流，允称行家。也可以说，他从最初的站在事物之外，至此而进入事物内部，掌握了事物的各种具体形态，这本是认识事物的前提和必要途径。在此基础上，如果能够将之抽象概括而作宏观审视，就有可能深入认识事物的结构和本质特征，并进而把握事物发展的规律；否则，仅仅满足于具体材料的丰富多样，就很容易被材料淹没，只见树木，不见森林。齐如山终身致力于京剧实践和研究，他的“有声必歌、无动不舞”却仅仅是现象的总结，而并未上升到戏剧理论的范畴。由此我们不得不重新思考，进入中国传统戏剧内部的齐如山，在纷繁复杂的现象的包围中，是否还能对戏剧的特征和规律作整体的把握，甚至是否还有戏剧这一概念。古人说：“不识庐山真面目，只缘身在此山中。”个中得失，值得深思。

如果说齐如山在认识中国传统戏剧时存在一定的偏差，有中西戏剧初次遇合这一不容忽视的时代背景，那么在一个世纪后的今天，我们应该能够比较客观公允地看待中西方戏剧的差异，也应该能够透过种种表现手段而更深入地理解中国传统戏剧的表现原则。齐如山的局限并无损于他在京剧史上的地位和后人对他的敬意，而我们仍然常常自觉不自觉地重蹈前人的覆辙，这才是发人深省之处。

华语“同志”电影演变轨迹

顾文勋 高振华

代表着崇高的革命精神和牢不可破的战斗友谊的“同志”一词，在某些亚文化圈中被用作了同性恋之间互相指称和表明身份的代名词，起源于 20 世纪 80 年代末（1988 年）筹备香港第一届同性恋电影节时。

在西方影坛上，自意大利著名导演维斯康蒂以他一贯的唯美而精致的风格拍摄了《魂断威尼斯》之后，同性恋电影便正式登堂入室。与之相比，华语“同志”电影要滞后许多，这与中国电影为主体的华语电影更多地承载着社会、时代、政治和国家的命题有关，也与东方文化中特有的宗教与伦理文化传统有关。

到了 20 世纪 90 年代，随着电影艺术对世俗禁区的突破，也因为社会开放所带来的边缘空间的扩大，“同志”开始成为抱有艺术追求的新一代华语电影人关注和表现的题材。从《霸王别姬》、《喜宴》，到后来的《河流》、《春光乍泄》、《愈快乐愈堕落》等，再到本世纪初的《蓝宇》、《游园惊梦》，华语“同志”电影由最初的先锋性（前卫性）色彩，变成一种平静如常的表达之后，却又不期然地陷入某种言说无力的窘境。

一 浮出“水面”

20世纪90年代初叶，当众多的“同志”角色仍然是以调侃式的配角和“反派”形象出现在华语主流电影中时，1993年的陈凯歌和李安，则分别以《霸王别姬》和《喜宴》让此类题材浮出“主流院线”的水面——前者借助传统戏剧艺人的性别与剧中角色的错位，后者依仗其执导者惯有的“温情”。

1. 以“戏剧”成就性别的错位

《霸王别姬》原著作者李碧华的本意，是要叙述一个显而易见的同性恋的故事，是“一个男人对另一个男人泥足深陷的爱情”^①，是程蝶衣对段小楼的苦恋。而到了影片《霸王别姬》，陈凯歌则巧妙地对其进行了改写，“将李碧华故事中的畸恋改写为双重的镜像之恋……是作为‘虞姬再世’的程蝶衣对楚霸王的忠贞，程蝶衣对段小楼的痴迷，只是舞台朝向现实的延伸（‘不疯魔不成活’——段小楼语），是对虞姬的贞烈和师傅的教诲：‘从一而终’的执着与实践。”^②同性恋题材至此被打上深刻的戏剧烙印。

片中的程蝶衣永远在任何时代、任何观众面前歌着、舞着，扮演着虞姬、杨贵妃、杜丽娘；而菊仙则同任一良家妇女一样，她的至高理想是平安地守着一个家、一个男人，度一份庸常而温馨的日子。既然程蝶衣所固执的是“从一而终”，菊仙所奉行的是夫唱妇随、贫贱不移，那么“她们”扮演的都是历史的权力秩序所规定的理想“女性”，因而她们始终置身于历史进程之外。与其说是两个男人的畸恋里夹带着一个女人，不如说是两个“女人”与一个男人的情爱纠葛。如此说来，《霸王别姬》的“畸恋”仍沿袭着易装性别的古老戏剧规则（程蝶衣对段小楼的

^① 李碧华著《霸王别姬》，花城出版社2001年版，封4题记：“漫漫岁月，茫茫人海，一个男人对另一个男人泥足深陷的爱情。”

^② 戴锦华著《镜与世俗神话——影片精读十八例》，中国广播出版社1995年版。

爱情是被异化的结果：他整日穿戏装扮女角，久而久之便被“异化”成“女人”），加上宏大的社会、历史变迁掩映其中，同性之爱被封存起来，封存在男女二元对立的经典性别模式里。《霸王别姬》能同时征服中西视野的观众，在1993年的戛纳电影节上如愿捧回金棕榈，也正基于此。

2. 在异国语境中寻求“温柔”的妥协

同样是“同志”影片，据称取材自导演身边一个真实故事的《喜宴》，在台湾传统家庭出身又接受西方正规戏剧教育的李安手中，选择了在美国的社会语境中探讨中国人的传统伦理与道德。“温柔的妥协”，是这部影片所体现出的华人“同志”理念。

对于这部在当年同样敏感的“同志”影片，李安并没有本着猎奇的态度拍摄，而是强调一个家庭——一个“正常”的家庭面对这个问题的多向度反应。在这里，同性恋固然是一个特殊的题材领域，但李安成功地把它拉回到普通生活之中，放到家庭这个社会基本单位中加以考验，得出最为现实也最有人情味的试验结果。

影片一开始，人物就被贴上了醒目的文化标签：“高父”——中国传统文化的代表；“伟同”——结合了中国传统文化与西方现代文化的双重性；“赛门”——西方现代文化的代表。彼此摩擦的最终结果，是师长父亲以进为退地向西方现代文化的独特生活方式妥协（这是有心机的妥协），最终换来了想要的结果：儿子儿媳决定生下孩子（尽管这是一场假结婚的产物）；而儿子也因此得以继续保留父亲眼中违反伦常的同性恋同居生活。异性恋与同性恋在异域的美国达成了和谐共存的美丽结局。

同性恋的边缘题材，在李安“太极推手式”的笔法下，以其惯有的带着中国传统文化温文尔雅的气质，质朴自然地表现了出来。不单如此，得益于西方的电影文化熏陶，李安巧妙地捕捉了人物对白自然而别有风趣的幽默风格，使之既富东方格

调,又有强烈的电影感。同性恋情节作为影片中的一条支线,李安将其处理得含蓄而又可看性极强。“面对市场的压力,李安坚持‘下手软’的做法……在思维与表达的中西融合中,其电影获得了独特的形态与气韵”^①。同样是1993年,《喜宴》获得第30届台湾金马奖、柏林电影节金熊奖、西雅图电影节最佳导演奖。

二 蹄进“主流”

20世纪90年代中期以后,华语“同志”电影渐呈星火燎原之势,甚至俨然成就了一种令人瞩目的文化景观,奋力蹄入主流文化空间。

一部又一部华语“同志”电影获得国际性荣誉,如蔡明亮的《爱情万岁》获1994年度威尼斯电影节金狮奖,《河流》获1996年柏林电影节银熊奖,王家卫的《春光乍泄》获1997年戛纳电影节最佳导演奖,关锦鹏的《愈快乐愈堕落》获1998年柏林影展第一次增设的最佳同性恋影片小金熊奖,杨凡的《美少年之恋》获1998年米兰博罗哥那国际同性恋电影节最佳电影奖,崔子恩编剧、刘冰鉴导演的《男男女女》获第52届瑞士洛迦诺国际电影节国际影评人大奖。这些电影的国际反响之强烈,所体现的异质声音之高昂,均前所未有。此外,台湾导演徐立功的《夜奔》,香港导演舒琪的《基佬四十》,张之亮的《自梳》,林正盛的《美丽的歌唱》和《春节梦露》,何平、邓安宁、朱延平的《捉奸强奸通奸》等影片,也都或多或少或深或浅地涉及同性恋题材。在大陆的所谓“独立电影”中,触及同性恋现象的电影,如由王小波编剧、张元执导的《东宫西宫》,何建军编导的《邮差》,康峰编导的《谁见过野生动物的节日》,李玉编导的《今年夏天》,崔子恩自编自导的《旧约》和《丑角登场》,亦占据着显要的位置。

^① 丁卉《李安电影的叙事策略》,《当代电影》2001年第6期。

这一时期的华语“同志”电影已不再充当新闻或实验的角色，而开始表现男性同性恋或女性同性恋的主题，“同志”话题上升为“边缘中的主流”。与此同时，电影的拍摄角度也由某种好奇的窥视或者说尝试处理同性题材转变为平静地叙述他们感情的变迁。以《春光乍泄》为例，同性恋情侣之间的爱情表达已经自然而然，就像司空见惯的异性恋一样可凄可爱了。

《春光乍泄》讲述的是一对同性恋情侣何宝荣和黎耀辉的故事。影片一启镜，就是长达 5 分钟的激情戏：黎耀辉和何宝荣在“众目睽睽”之下忘情地亲昵。黑白的镜头，以一种真实的朦胧把两个人的关系清楚地呈现出来。一句“好的，让我们重新开始”，又成为两人进行感情活动的动力和借口，成就了这对同性恋情侣在影片后半部所有的悲欢离合，一如《春光乍泄》这个片名，鲜明地表达了现代爱情的真切和勇敢。

两人为了寻找灯罩上的瀑布流落阿根廷，其间不乏分分合合。每次分手都是因为何宝荣的不安分，每次复合都是因为黎耀辉对何宝荣的“不如重新开始”的话语没有“免疫力”。虽然二人彼此深爱，但生活观相去甚远。何宝荣放荡不羁，不愿被二人世界束缚；而黎耀辉梦想的则是一种相濡以沫的生活，何宝荣受伤期间是他最开心的日子，哪怕是发着高烧裹着毯子给何宝荣做饭，他也是快乐的。为了能和何宝荣完全厮守在一起，他藏起了何宝荣的护照，使何宝荣无法再四处混迹。他们的关系在一次次“不如重新开始”的憧憬中陷入一轮轮恶性循环。“不如重新开始”不过是镜花水月，就像他们曾一起寻找未果的瀑布，在寻找的过程中就迷失了。在贯穿始终情感热烈的拉丁音乐背景中，讲述的却是一个在追寻中失落的故事。

影片突破了一般同类题材电影的偏见或反面渲染，以平正的视角端详着两个恋爱中的男人。较多生活化的对白和情节安排，描绘出浪漫化的人物情感。王家卫把两个男人之间的缠绵悱恻、悲欢离合处理得恰到好处而深入人心。在他的镜头

中，同性恋的爱情跟一般异性恋的爱情没有什么两样，都是甜甜蜜蜜、吵吵闹闹、分分合合。一样的酸甜苦辣，一样的喜怒哀乐。两个大男人在阿根廷的二人世界为生活琐事赌气、斗嘴、吵架、争风吃醋的情节，几乎让人忘掉这里的爱情是同性恋情。《春光乍泄》只不过是借同性恋这种电影题材来叙述情感本身：相爱容易相处难，让另一个人痛苦的同时自己也备受情感折磨的痛苦。

这部直接表现同性之爱的影片，除去王家卫一贯的电影风格——镜头晃动，光影变幻，画外音缠绵——之外，并没有其以往影片的“后现代”、“另类”的渲染，也没有夸大与强调。简约的画面构图和干脆利落的场面衔接，使这部影片呈现出一种自然、凝重、单纯的品质。两位男主角的情欲戏也全然不见一丝表演色彩：一方为另一方做饭洗衣的关怀体贴，在惨白的厨房里两人踩着探戈翩翩起舞……诸多细节看似琐碎却极为感人。此外，大量定格、慢镜表达情感交流，给人印象最深刻的是黎耀辉为何宝荣点烟的一幕：何手执黎手，以黎手上的香烟来为自己的点火，当香烟一接触，画面突然变慢，这一刻仿佛被凝固了，这不只点燃了香烟，亦为他们的关系点燃了希望之火。总之，“王家卫开始想要回到简单，想用最传统的线性叙事，讲一个最普通的爱情故事”^①。

与之相似的，还有关锦鹏的《愈快乐愈堕落》。跟此前的《霸王别姬》、《喜宴》等影片相比，在《愈快乐愈堕落》中，性别已不是感情的障碍，“影片不再从异性恋——同性恋——双性恋的分界点上分割人与人，而是把目光集中在人对人的兴趣上，这兴趣不再被社会的、法律的、婚姻的、性别的、性向的‘现实’所框限：一个男人可以爱上一个已婚的男人；另一个男人可以爱上一个已婚的女人，同时又对这位女人的丈夫心怀爱恋；一

^① 马戎戎《王家卫电影纪年》，《电影新作》2002年第5期。

个做了丈夫的男人可以与单纯身份的同性恋者亲密相处。这一切不但没有加重人与人之间的危机,反而构造出一幅既凄美又和谐的欲望梦幻图”。影片“以写实的情节和大量的倾斜的不稳定构图,表现了当代大都市中人际关系的疏离、情欲泛滥和家庭生活、夫妻关系的种种危机”^①。

如此看来,这一时期的华语“同志”电影,不再被贴上“先锋”和“前卫”的标签,叙述同性相恋的情节也不再遮遮掩掩,同性之恋的表述,似乎回到了与异性之恋几无差异的简单直白。

三 陷入窘境

当越来越多的观众不再戴着有色眼镜、猎奇心理而以平视的目光看待华语“同志”电影,当华语“同志”电影头上的光环在世界影坛上愈来愈绚丽多姿,当华语导演手中的导筒在涉足同性恋题材时愈来愈随心所欲,近年来的华语“同志”电影却波澜不惊,仿佛停止了美学意义上更深层次的探索,陷入了某种言说无力的境地。

以关锦鹏、杨凡这两位在同性恋题材上颇有建树的华语电影导演为例——

1. 关锦鹏之《蓝宇》

在1998年拍摄《愈快乐愈堕落》之后,关锦鹏在2001年又完成了以大陆为背景的“同志”电影《蓝宇》。尽管题材、制作时间相近,在《蓝宇》中却全然不见《愈快乐愈堕落》所具有的洒脱不羁和轻松自在。虽然包揽了当年台湾金马奖诸多奖项,在戛纳影展上却只获得参展片的资格。与《愈快乐愈堕落》中描述香港背景的同性恋的游刃有余相比,关锦鹏在处理内地文化和舆论影响下的“同志”世界时却显得捉襟见肘,从人物的行为到对白都能找到“水土不合”的痕迹。

《蓝宇》的前身是网络原创小说《北京故事》,作者是一位名

^① 孙慰川《关锦鹏的电影世界》,《电影新作》2002年第2期。

为“灵慧”的旅居美国的女性。与众多的网络小说一样,小说的欣赏性来源于故意打造的半机械化情欲度,而且是一部为了表现“同志”世界的各种矛盾面面俱到、却缺乏单方面深入的网络小说,故事本身就是为了迎合大众口味。关锦鹏把这部网络小说拍成纪实题材,则变成了一个简单的叙事,所不同以往的是由两个男人的爱来发展情节,整个故事变得平淡无奇。事实上,主角如果换成一个男人与一个女人,故事情节一样可以发展;但如果是这样一个故事,一定会被斥为“烂片”。

因为删剪的缘故,观众实在看不到多少二人激情的发展,也就没办法认同他们渴烈的感情。《蓝宇》对同性恋之间的感情刻划显得无力。比如,蓝宇起初因为钱和陈悍东在一起,最后却真正地爱上了这个男人,蓝宇内心发生这么大的化学反应,这个变化是怎么发生的?另外,两个人几次矛盾激化(如悍东看上蓝宇跳健美舞的同学被蓝宇撞见,悍东提出与蓝宇分手而与女翻译林静平结婚等),也因为铺垫不够显得突兀,行为也缺乏逻辑。各种矛盾衔接间出现了大片叫观众无所适从只能自行想象的空白。跟很多叙事性的电影相比,《蓝宇》过分跳跃而给观众留下了太多的想象,令观众在看的过程中十分被动。这种努力接受剧情发展的观片方式自然没法做到观众参与角色的情感交流,于是观众与片中人物产生了隔阂,更无法使观众感动。

影片结尾处,蓝宇意外死亡,当悍东走近蓝宇的尸体时,关锦鹏再次使用了他在早期影片《阮玲玉》中用过的手法:抹去所有的声音,只留下寂静的画面。在《阮玲玉》的片尾,当阮玲玉用旁白念出她的遗书时,关锦鹏同样“抹去”了其他所有的音乐和声响。“关锦鹏的影片中常常有这样的段落,它能够让你浮躁的心灵安静下来,细细倾听从另一个心灵深处汨汨流出的声音”^①。然而,在《阮玲玉》中的效果是“此时无声胜有声”,但在《蓝宇》

^① 孙慰川《关锦鹏的电影世界》,《电影新作》2002年第2期。

的结局,由于影片上述的缺陷,即使胡军的演技再好也无法掩饰他是在演戏这一个现实,处在“理智”的旁观立场的观众,只会觉得蓝宇的死有点莫名其妙。

整部影片因为被剪得七零八落,缺少对角色深入骨髓的描摹和展示,影片想要努力表达的“在同性之间也有真爱,与某些附带了各种势利因素的异性恋相比,他们的这段同性爱情更显得纯洁真挚”的观点,在缺乏认同感的观众眼中,也只会觉得如同吃了一份“夹生饭”般滋味莫名。

此外,整部片子的色调过于幽暗、阴沉,给人一种不健康的感觉(不知道导演是否想以此来暗示同性恋在中国大陆的处境)。对于观众而言,看着这样的色调势必心情压抑。导致这部电影整体上给人某种“自闭”的感受,背离了原著想要表达的同性恋中健康的一面。就像自闭的人格一样充满不和谐的地方——导演有意回避敏感的问题,结果造成了铺垫不到位:导演没有在影片中真实地展示自己的态度,结果是整部片子在思想上和故事上都暧昧不明。

2. 杨凡之《游园惊梦》

华语导演杨凡与关锦鹏有诸多相似之处,两人均于1998年拍摄了标志两者“同志”电影成就的影片《愈快乐愈堕落》和《美少年之恋》,又同于2001年分别拍摄了另一部“同志”影片《蓝宇》和《游园惊梦》。并且,与前两部影片在国际上的不凡地位相比,后两部影片均只作为参展影片在电影节上放映(《蓝宇》落选戛纳影展,仅以参展片身份在赛外放映;《游园惊梦》则在香港国际电影节和大陆金鸡百花电影节作为参展影片放映)。

《游园惊梦》讲述的是一个嫁进豪门的歌妓跟家族中的一个女表亲生发出的一段暧昧情谊。与上述“同志”影片不同,它描写的是两个女性的感情流水帐。昆曲是影片贯穿始终的线索和道具。

事实上,作为片名的《游园惊梦》有三个文本:一是昆剧,源

自汤显祖的《牡丹亭》中《游园》、《惊梦》两折；二是小说，系当代作家白先勇的最精彩的作品之一；再就是杨凡的这部电影新作。比照前面两个人们耳熟能详的文本，“电影《游园惊梦》却似乎患上了失语症”^①。

《游园惊梦》中的翠花与荣兰同演昆剧《牡丹亭》，一饰杜丽娘，一饰柳梦梅，配合得天衣无缝，戏里的杜丽娘和柳梦梅相互爱慕，两位饰演者之间也隐约有了恋情。2001年出品的《游园惊梦》选择了与1993年拍摄的《霸王别姬》一样的叙述手段——同性的爱情被包裹在传统的戏剧剧目之中。但令人深思的是，当初《霸王别姬》将程蝶衣与段小楼的爱情包裹在英雄与美人的异性恋之中，包裹在《霸王别姬》这出传统剧目中，很大程度上是因为当时的文化语境的限制：90年代初，为使对当时还很敏感的同性恋话题“直抒胸臆”成为可能，陈凯歌将程蝶衣的同性倾向阐释为一种戏剧文化的产物，是某种高明的同时也是无可奈何的策略和手段。

但到了本世纪，在人们已经对这一题材不断接受和认可，不再用窥视或猎奇的目光看待同性之间的特殊感情的时候，《游园惊梦》再次采用这样一个戏里（异性恋）戏外（同性恋）的结构和方式来讲述女伶的同性感受，就难免有过多地玩弄技巧和策略之嫌了。整部片子几乎无时无刻不在反映着两个相爱的女子在怎样的环境中有着怎样的心理挣扎，最终又怎样地被男人俘虏而去。片中“邢志刚”这一人物的加入，使得翠花与荣兰原本平静的感情生活被打破，荣兰男儿外表下受压抑的女子情怀复苏，脆弱的女性同性恋精神世界最终向异性恋为主流的情爱世界妥协。一个沉闷的、无法寻找到最终答案的同性恋故事就此展开与终结，遗憾和感伤的结局只是留给人们对两个女主人公多一番无谓的笑话。

^① 张勇魏《电影〈游园惊梦〉与小说的比较》，《电影新作》2002年第3期。

此外,《霸王别姬》在借助戏剧阐释人物情感时还是深得传统戏剧精髓的,两者的契合可谓丝丝入扣,是真正所谓的“人生如戏,戏如人生”。相比之下,据称有“唯美”倾向的杨凡导演的《游园惊梦》,除了粗糙的情节设置,被媒体大肆炒作的男女明星的绯闻和戏中所谓价值百万的戏服的拍卖这些跟影片毫无瓜葛的东西,在片子长达 120 分钟缓慢的节奏、冗长的叙述和氤氲的氛围之后,影片本身留下的值得咀嚼和回味的东西却少之又少。从这一角度看,《游园惊梦》与此前的“同志”电影相比,不能不说是一种倒退。

四 结语

尽管有着不尽相同的经济、政治、社会体制和文化语境,中国大陆、香港、台湾三地影人共同关注同性恋题材,并在国际影展上取得令人瞩目的成绩,“这种局面,可以视为电影艺术对世俗禁区的突破,也可以反过来,视作社会开放所带来的边缘空间的进一步扩大”^①。

自 20 世纪 90 年代初至今,虽然华语“同志”电影走过了一条在边缘和主流之间迂回踯躅的道路,但无论如何,华语导演们仍将仍在这一领域不断摸索和行进。我们有理由相信,“以华语同性恋电影的国际反响之强烈,所体现的异质声音之高扬”^②,更以华语导演们卓越的聪明才智,他们定能为观众创作出更多的电影精品,更美的精神飨宴!

^① 《让爱变得真切和勇敢——谈同性恋题材的华语电影》,www.filmsea.com.cn/focus/article/200206280028.htm.

^② 同上。

元视界：电影与戏剧互动中的凝结

周安华

作为“第七艺术”，电影是音乐、画面、色彩、动作等等综合建构的艺术，渊远流长的多种艺术类型共同支撑着电影独异的镜像美感。因此，在电影与音乐、美术、电视、舞蹈、戏剧等门类之间追踪审美共同性与审美差异性，在其复杂的历史胶合中探询元电影艺术的思想意趣、审美范式、风格成因，毋庸置疑能让我们更深入、更清晰地看到现代艺术大生态中的电影及其审美价值。

毋庸讳言，在电影的“幼年”时期，电影是没有任何文化传承的新兴艺术，面对具有深厚历史积淀且负载久远艺术传承的那些“成年”艺术，诸如美术、戏剧、音乐、舞蹈等等，电影人犹如一个谦卑的小学生，曾努力地向其他艺术学习、借取，甚或克隆，以求最终跻身高水准艺术的行列。在这个过程中，电影在功能历练、元素审度、形式分析等方面获得十分宝贵的自省。与此同时，自卑而好强的电影人为谋求进步，也曾一次次发出电影“电影化”的呼吁，祈望找到真正属于电影自身的哲学、文体和语法。一百多年后的今天，当我们仔细审视独具品格的现代电影形式时，不免感慨它包含了太多的其他艺术的元素、构

件、色泽、机理，并欣喜地看到渐趋成熟的电影在元艺术上的“输出”，看到绚丽的电影对曾是可望不可及的“成年”艺术——戏剧等等悄无声息地渗透和影响。

—

或许没有任何一种艺术像戏剧一样与电影有着如此密切的关系，以至于在相当长的时期内，电影与戏剧处在“混杂”、“连体”的状态中，电影观念中风靡一时的所谓“影戏观”，或可表明两者之间那种不可分离的关系。

作为新兴的艺术，电影一经产生就引起人们高度的瞩目。格里菲斯说：“电影现在已经成为世界上主要的娱乐形式，成为世界上前所未有的最伟大的精神力量。”^①安德烈·马尔罗说：“电影之所以重要，就在于它是世界第一艺术。它能依靠画面消除语言不同所造成的隔阂。”^②贝拉·巴拉兹说：“电影艺术的魅力就在于：它将把人类从巴别摩天塔的咒语中解救出来。现在第一个国际语言正在世界所有银幕上形成，这就是表情和手势的语言。”^③所有这些评价似乎表明：电影已经在艺术、哲学、美学的空间占据了无法比拟的优势，而令人匪夷所思的是，恰恰是电影界人士，在高度肯定电影作为新艺术的力量的同时，竟以仰视的姿态推崇着戏剧艺术，正像安德烈·巴赞所说的：“我们至今仍然把戏剧奉为一种美学的极致，认为电影也许能够以令人满意地方式接近它，不过，充其量也只是戏剧的谦卑的仆从。”因为，“戏剧给我们留下的愉悦比起看完一部好影片获得的满足有一种难以言传的更令人振奋、更高雅的东西，也许，还应该说，更有道德教益。”^④这种崇敬的姿态就在戏剧和电

① 《格里菲斯谈电影》[A]，《电影文化丛刊》[C]，中国电影出版社1981年版。

② [美]刘易斯·雅各布斯《美国电影的兴起》[M]，第7页，中国电影出版社2000年版。

③ [匈]贝拉·巴拉兹《可见的人电影精神》[M]，第16页，中国电影出版社2000年版。

④ [法]安德烈·巴赞《电影是什么？》[M]，第185页，中国电影出版社1987年版。

影的关系上,带来了一系列的问题:作为一种站在现代科技肩头的新兴艺术,电影与戏剧是竞争对手还是合作伙伴?它们彼此有何异同?两者是否互相影响以及怎样影响?戏剧电影化或电影戏剧化是否是其理想的发展选择?而恰恰在上述方面,人们长期众说纷纭,莫衷一是。

把握电影与戏剧的关系,离不开历史的回顾和重温,事实上,正是在与戏剧长时期的纠葛中,电影得以成长并且获得了真正意义的“自立”。

初创时期的电影作为人类新奇的发明,显然十分“另类”。“马匹越过栅栏、奔腾的尼亚加拉瀑布落入崖底、火车迎面驶来、肌肉舞、杂技演员的表演、游行、船只和行人的匆忙来去……任何一个单独的动作,都成为电影节目中的一个片断”^①。作为新型而又便宜的大众化娱乐形式,银幕上令人难忘的动作、酷肖奇妙的画面、通俗易懂的内容给在游乐场中流连的工薪族以极大的心理满足。随着电影摄影技术的改进,电影题材拓宽了——政界人士就职典礼、新闻事件、演习战、拳击比赛、警察局和消防队的活动等等,纷纷进入电影视野。但是,这时的电影,说到底,仍然只是一些情景、动作的纪录,显得很零碎、很随意。

首先将电影引向戏剧艺术轨道的是法国电影人乔治·梅里爱。作为“电影的戏剧传统之父”,梅里爱勤于探索,富于幻想,起初他着迷于电影的魔术功能,拍了两百多部幻术、神怪和特技影片,令人称奇。接着,他开始组织题材(创作或改编文学作品),事先设计情节和场面,即所谓“人为安排场景”,从拍一个简单场面改为拍一个故事。同时,他把服装、布景、专业演员等多种舞台戏剧因素引入电影,使电影摆脱随意性和即兴性,

^① [美]刘易斯·雅各布斯《美国电影的兴起》[M],第4、5页,中国电影出版社2000年版。

而走向真正的艺术。梅里爱在自己的宗教幻想剧《女修道院的魔鬼》里就积极尝试了虚幻剧情的建构，而到神话故事片《灰姑娘》，精心的叙述设计，生动的故事转换，特制的布景服装，使作品既合乎情理，又通顺畅达，显示了浓郁的戏剧趣味。可以说，从《灰姑娘》开始，电影的“戏剧时代”来临了，电影的艺术时代开始了。电影从简单盲目的连续的摄影操作，变成了富有创造性的事业。

在梅里爱的影响和启示下，挖掘电影的戏剧潜能成为提升电影表现力的重要手段。最早超越动作纪录的美国影片是1898年拍摄的《扯下西班牙国旗》，其戏剧性演绎题材的动向引起人们关注。该剧导演J·S·布莱克顿曾在一次报告会上不无自豪地宣称：“这就是我们第一部戏剧性影片。可是它创造的戏剧性效果是那么令人吃惊……人们都激动得发狂。”^①早期的美国“准故事片”，几乎都包含着某种戏剧性成分。比如，《堪萨斯酒吧间的捣乱者》、《纳辛先生为什么要离婚》等等，都是以情节化的方式表现激进妇女的疯狂、居家男性的沮丧无奈，进而讽刺社会上的“新女性”，风趣而不失尖锐。戏剧性地表现当前事件使美国电影获得了更多人的青睐。

而真正使美国电影的戏剧意趣得以完善的是埃德温·S·鲍特。作为“电影业这一无声戏剧的天才和热情的大师”^②，鲍特发现电影艺术依赖镜头的连贯性，同时他关注现实生活，因而“他把看到的东西加以戏剧化，反映和批评当代的美国生活”，电影的剪辑方法的创造，使他能通过镜头的集合特别是戏剧性排列，平铺直叙表现完整的事件，扩大了电影的领域^③。《一个美国消防员的生活》借助于场面的戏剧性安排，合理地推

① [美]刘易斯·雅各布斯《美国电影的兴起》[M],第12页,中国电影出版社2000年版。

② 同上,第54页。

③ 同上,第39页。

进故事，第一次赋予影片以意味深长的表达力，分镜头技术也由此诞生。而《火车大劫案》更进一步强化了一幕接一幕的戏剧性叙事，紧凑流畅，凭依题材的刺激性力量，在巧妙的构思之下，形成了极富戏剧张力的银幕效果，由此开辟了一种曲折多变，具有真正生命力的美国电影风格，它对后来的好莱坞戏剧电影产生了深刻影响。

在梅里爱的祖国，法国艺术影片公司对舞台化的故事也表现出了偏爱。1908年该公司出品的第一部作品《吉斯公爵的被刺》就显示了对戏剧式讲述方式的倚重。该剧在处理反对公爵的阴谋和最后刺杀公爵的故事时，虽然注意了画面的连续性问题，但总体风格上是舞台化的，宫廷空间的场面调度，固定机位的剧情拍摄，正像克拉考尔所说的：“由于该片的制作者们都是满脑子舞台传统观念，他们自然就认为，电影如果想成为艺术，它就必须循着舞台的道路发展。”^①正是由于《吉斯公爵的被刺》的成功，法国银幕上出现了一批“非常高雅的戏剧”，而受其影响，在美国，“艺术影片”也成为时尚，在百老汇走红一时的舞台剧纷纷为好莱坞所改编，一些导演甚至不假思索把舞台手法全部照抄照搬。受着舞台化故事的影响，电影更自觉地把人们看到、读到和听到的东西即现实化为戏剧，更深切地关心人的性格和人与人之间的关系。在许多电影人看来，戏剧化就是艺术化，其时模仿戏剧的一些条规甚至成为导演拍片的“金科玉律”，比如，每一个情节要从人物进场开始，到退出结束，和舞台上安排一个样；比如，背景中有什么表演活动必须放慢或加以夸张，这样，才能引起观众“注意”^②。这种推崇戏剧的电影思潮逐步扩大，在当时的喜剧、悲剧、市民生活影片等各个类型中扎

① [德]齐格弗里德·克拉考尔《电影的本性——物质现实的复原》[M], 第274页,中国电影出版社1993年版。

② 参阅[美]刘易斯·雅各布斯《美国电影的兴起》[M], 第66页,中国电影出版社2000年版。

根，并且从无声片到有声片，从欧洲到北美，最终形成世界电影史上颇为壮阔的“影剧”历史之河。

显然，从“把电影引上戏剧道路”的第一人梅里爱钟情于“人工安排的场面”到聪明的机械师鲍特通过高妙的镜头剪辑手法加强电影的戏剧价值；从法国艺术影片公司拍出源于舞台灵感的《吉斯公爵的被刺》到意大利安勃罗西奥电影公司完成壮丽的历史剧片《尼罗》，走过杂耍、动作影像阶段，新电影艺术在好莱坞和在欧洲一样转向了戏剧，戏剧所提供的深厚精神资源和结构形式弥补了电影作为没有传承的新艺术的缺憾，舞台式豪华布景以及其中的著名舞台演员使电影比以往任何时候都受观众热烈追捧，新题材和大量戏剧的手法赋予电影耐人寻味的气质，于是，电影在戏剧化的实验中尝尽了甜头。

二

巴赞曾强调：“我们看到戏剧与电影的关系渊远流长，超出人们的一般想法，尤其看到这种关系不仅限于通常受到人们贬斥的‘舞台戏剧片’。我们还看到，戏剧剧目和戏剧传统对一些电影类型起过决定性影响（尽管这种影响未被认识，未被承认），而这些电影类型却被视为纯粹性和‘独特型’的典范。”^①巴赞的话启示了我们变换视角，从电影对戏剧的改变更深入认识两者间的关系。

人们一直存在一个误解，认为电影从戏剧的母胎中获取了滋养，而戏剧仅有“付出”，而从未汲取过，这主要基于两者产生时间的先后，一个诞生已有两千多年 的艺术与一个产生不过数年的新娱乐方式似乎不可能存在“反汲取”缘由。果真是如此吗？回答是：不。

电影诞生前后的 19 世纪末叶，正是戏剧由传统向现代转变

^① [法]安德烈·巴赞《电影是什么？》[M]，第 139 页，中国电影出版社 1987 年版。

的重要时期，以爱弥儿·左拉为代表的自然主义戏剧强调“解剖人类，描摹人生”，极大地冲毁了浪漫主义虚假、轻浮的戏剧情势，而以易卜生为旗手的写实主义的异军突起，更将戏剧逼真再现的艺术精神演绎到一个全新的境界。可以说，现代戏剧形态在逐步形成和凝结的过程中，急切地吸取着来自千百年戏剧传统的几乎全部智慧，同时，它也在“左顾右盼”，从当下的其他艺术的趣味和动向中获取启迪、逻辑和方法，丰富自身现代性的建构，实现戏剧审美感召力的全面突破。

正是现代性追求中实验的自觉，带来离经叛道的戏剧探索，戏剧向“前电影”学习，即是其生动的表征。巴赞曾指出：“如果联系历史来看，我们就应该承认，‘电影式戏剧’的广泛尝试先于‘戏剧式电影’的尝试，小仲马和安托万是马塞尔·帕尼奥尔的先驱。”^①在巴赞看来，早在19世纪，剧作家小仲马、戏剧导演安托万就已经积极地从萌芽状态的电影中吸取灵感，力求“照相式”反映生活。小仲马的无情的真实，安托万的复原生活都是对电影方式客观性的呼应，安托万要求演员在逼真的家具和逼真的道具里进行整剧连排，目的是让观众以为他们所看见的一切都是真实的，这反映了“前电影”艺术对旧戏剧观念的肢解。不仅如此，记录镜像客观上还对先锋戏剧运动提供了庇护和刺激。正像巴赞所说的：“戏剧的复兴虽然始于安托万，它在很大程度上却可能得助于电影的存在，因为电影甘愿被打成写实主义异端，而使安托万的戏剧理论在反对象征主义时能够发挥正常功效，不走极端。”^②而正是电影的竞争，后来的老鸽子窝剧院在戏剧变革中重新选择了强调舞台程式的作用。

电影经过短短十数年间的发展，就迅速走红，诚如刘易斯·雅各布斯所描述的：“1908年，成千上万的人们每星期去光

① [法]安德烈·巴赞《电影是什么?》[M],第148、149页,中国电影出版社1987年版。

② 同上,第149页。

顾镍币影院。这时，大家不仅仅公认影片是新的玩意，而且把它当作反映社会的有力工具。”^①逐步确立起独特艺术地位的电影，开始以其寻常现实生活的情景、奇异的视觉想象吸引戏剧人，给戏剧进步以深刻有力的影响。显然，戏剧与电影的关系发生了根本性的转换。电影成为戏剧取法、学习的对象。我国早期的文明戏从电影猎取了若干手法，以求新异。当时进化团演出的“时事灯彩剧”《共和万岁》，采用“实景”技术，舞台上竖有孙中山铜像，周围是鲜花、喷水的水池，群众提灯游行、舞狮、焰火狂欢，其场面与早期电影表现简单动作，如风吹树动，车辆飞驶，行人匆忙一样，呈现了切实的真实感和生动感。

耐人寻味的是，和电影艺术家众口一词强调：电影“是戏剧的谦卑的仆从”一样，几乎所有声名赫赫的戏剧家都认定：电影是戏剧真正的导师。“如我们所知，斯坦尼斯拉夫斯基曾仔细研究过电影的发展史并多次提出一个使戏剧与电影密切结合、相得益彰的想法。用他的话说，电影的美学也应该能够丰富舞台艺术。”^②随后，在 20 年代，梅耶荷德大胆提出了戏剧“电影化”的口号并着手实验，他在排演别泽缅斯基的剧本《射击》和维什涅夫斯基的话剧《最后的斗争》时，在舞台上配合性放映了电影片断，他还用电影里的“特写镜头”来处理一些重要场面，以使舞台人物形象获得饶有趣味的清晰性，他也用灯光调节分割出电影银幕式的表演区，赢得视觉的层次感。……这些取自电影的方法，使当时的苏联公众对戏剧爆发了新的兴趣^③。另一位钟情于电影的戏剧家是阿瑟·米勒。他的《推销员之死》运用视点上的“快速转换”和“互无联系的画面的突然结合”，加强了性格化的深度和主题思想的复杂性，在阿瑟·米勒看来：

① [美]刘易斯·雅各布斯《美国电影的兴起》[M]，第 84 页，中国电影出版社 2000 年版。

② [前苏联]B·日丹《影片的美学》[M]，第 437 页，中国电影出版社 1992 年版。

③ 参阅[前苏联]A·费甫拉利斯基《戏剧的电影化》[J]，外国戏剧，1981，(1)。

“电影……已经……创造了一种特殊的观看生活的方式，它那快速的转换、互无联系的画面的突然结合、照相术固有的记录效果、简洁的叙事法和对无声动作的集中表现，都已不声不响地、有时则全未觉察地渗入了小说和戏剧（尤其是后者）。”^①因而，他从不惧怕视觉因素，甚至相反，积极尝试戏剧的电影化。

对于 50 年代的荒诞派戏剧思潮来说，小说和电影都是“纯”的形式，即意味形式，因此都很值得效法。尤奈斯库曾宣称：自己“常去看电影”，“也接受电影里的虚构”。爱德华·茂莱曾提醒我们注意尤奈斯库《椅子》的视觉化呈现，他说“这出戏里有许多拖得很长的无声动作片断”。它是电影观念的体现。事实上，尤奈斯库确曾叮嘱该剧导演说：“为了制造空虚（感）需要大量的手势，几乎是哑剧的表演，灯光，音响，活动的物件，开了又关，关了又开的门……所有这些能动的物件是这出戏的真正的运动，虽然你也许不认为这是运动。”^②显然，《椅子》以视觉化的运动取代对话，营造了观影感，突出了社会生活的荒谬性。

显而易见，作为全新的艺术，凭着周身披挂的科技装备，电影正是这样一步步影响着戏剧现代形态的确立和发展，矫正着 20 世纪舞台艺术的情态和走势。

三

如果我们从戏剧与电影胶合、互动的历史中跳开，寻求对其审美共同性和审美差异性科学理性的把握，如果我们放弃经验的包袱，而着力于电影与戏剧艺术方式的衡量、对比、考证，那么，无疑，我们会获得关于元戏剧与元电影各自比较优势的一些新的重要的认识。

作为形象的、表演的艺术，戏剧与电影存在诸多方面的相

^① 参阅[美]爱德华·茂莱《电影化的想象——作家与电影》[M]，第 71 页，中国电影出版社 1989 年版。

^② 同上，第 90 页。

似性，这种相似性，从很多地方呈现出来。首先，戏剧与电影都按照冲突律来结构剧本，就是说，它们都以冲突为基础，都强调紧张、集中，都以性格、意志的矛盾为贯穿整个作品的中心线索，通过动作的呈现传达艺术家对社会人生的理解、对历史和故事的表述。对冲突律的倚重，意味着对“戏剧性”的执着，即从丰富的生活事件中把握富有意趣、体现本质的事物；冲突律的选择意味着开端、发展、高潮和结局这样一个完整叙事结构的选择，就是说，在叙述方式上，戏剧与电影都注重首尾一贯，层层推进，起承转合。正因为如此，劳逊说：“电影的结构和技巧，反映了戏剧形式的历史演变过程中的一个新阶段。”^①其次，戏剧与电影都依赖演员表演，尽管戏剧是即时的活生生的表演，与观众是直接的双向反馈交流的关系，电影是演员表演的“记录性重现”，电影演员与观众是间接交流的关系。但戏剧、电影都是通过演员的表演把剧作思想传达给观众的，都是通过角色的创造形成人物性格的魅力的。戏剧表演由于演员的“在场”，需重视观众心理自不待言，电影演员其实也是“在场”的，如巴赞所言：银幕与镜子相似，不过，它是一面具有延时作用的镜子。电影演员在表演时也意识到千百双眼睛在注视着自己，因而努力寻求最佳表演效果。再次，戏剧和电影都是集体创作的结果，需要各专业艺术家通过复杂的程序来完成，从审美形式和流程看，都采取了剧场或影院“展示一观赏”即“一对多”的传播模式，都会产生“公众娱乐效应”，成为媒体褒扬或批评的焦点，都存在写实主义抑或现代主义、精英文化抑或大众文化的选择。

然而，与两者的相似性相比，戏剧和电影的差异其实更明显、更本质。由于其产生的时代、“生态环境”不同，戏剧、电影

^① [美]约翰·霍华德·劳逊《戏剧与电影的剧作理论与技巧》[M],第1页,中国电影出版社1978年版。

单单“外在面貌”就相去甚远，正如劳逊所说的：“四边受到限制的银幕画面是不同于舞台画面的，因为舞台的模糊轮廓和群集的灯光似乎可以使人忘记舞台。银幕画面的构图完全不同于我们日常生活中随意看到的现象的构图。我们实际看到的景并没有特殊的空间限制，也没有一定的构图。”^①视觉对象的差异仅仅反映了两种艺术审视方式的不同，而其更内在、更深刻的背离，在于时空的自由和不自由、距离和角度的变化性和不变性、视听重心的偏视觉和偏听觉等等，正是它们导致元戏剧与元电影从本质上归属了不同的艺术领地。

1. 戏剧、电影在时空上相去甚远。戏剧天地非常狭小，时空一般受到严格限制，区区两个半小时的演出时间——与人物故事发生的时间相等，窄窄四五十平米舞台——与生活中的“现场”一样，地点不能变化太多，场景不能超出剧场，事件必须适合室内、适合于舞台来表现。戏剧这些特殊的时空环境要求戏剧家必须对题材进行高度的提炼，摒弃外景和大自然，放弃运动中的人和物，抓住命运及环境的骤变，集中地迅速地推进矛盾冲突，那些“滴水穿石”的情节，那些“长河落日”的情景，戏剧舞台是无法加以表现的，而洋洋洒洒的倒叙、插叙以及上天入地的神奇，更与戏剧是无缘的。

电影则不然。电影在时空上是自由的，开放的，一方面，电影时间作为心理时间，总是大于影片放映的物理时间，因为蒙太奇方法能任意表现光阴，滑过、跳跃、闪回、并置，镜头长可以绵延不绝，镜头短可以转瞬而逝，一段本来复杂延续的事件，由于镜头的剪辑、切换，而在时间进程上被大大压缩，故事方向上被主观地改变。从空间上看，电影银幕的边框只是观众的视觉边框，而边框内的呈现则完全是无边界的，电影编导可以根据

^① [美]约翰·霍华德·劳逊《戏剧与电影的剧作理论与技巧》[M],第464页,中国电影出版社1978年版。

叙事的需要和蒙太奇思维的逻辑,灵活进行空间的转换,“在静止场景中摄影机把观众带到这儿或那儿。由于场面调度交替变换的作用,沉默不语却使人感到具有暴风雨般的节奏,我们看到,被打开的生活钟表盒中最小的齿轮如何运动”^①。那些在舞台始终是无法企及的“神话”情景——莽莽原野、策马飞奔、疾驰,那些对于戏剧永远是不可控制的因素——幼童、动物等等,都自如地为镜头所摄,摄影机“到处游走”,“在一刹那间可以把观众从圣经时代的幼发拉底河岸带到中世纪的法国或者带到关于今天的一个小姑娘的故事”^②。自由扩大了银幕选材的范围,破除了画面表现的空间禁忌,使视域获得最充分的延伸,而视域延伸即意味着生活面的延伸。

与戏剧时空的不自由相比,电影时空的高度自由,还表现在电影能做到“多情节交织”,运用交叉剪辑方法,加强复线动作的速度和紧张性。虽然,在一些先锋性实验戏剧家那里,借助于明暗场的设置,舞台时空转换正在变得迅捷、频繁,回忆、幻觉、心理世界都得以展示,但它“同一时间”表现不同场景、不同故事线索,仍是十分困难的,戏剧时间基本上是一直向前推的。而“交叉剪辑是造成电影动作的进展的必要因素”^③。在电影中,编导可以从容地使几条故事线索齐头并进或交错发展,“这种运动也可以说是看不见的,因为场与场之间并没有任何我们能真正看到或具体地感受到的东西。但场面的转换却是动态的,并且富有意义,因为它有着动作的性质”^④。显然,正是剪辑使电影时空获得解放,同时使银幕动作的速度获得增强,多场景、多线头、多切换,使电影中的冲突被大大加强,产生了

① [匈]贝拉·巴拉兹《可见的人电影精神》[M],第138页,中国电影出版社2000年版。

② 《格里菲斯谈电影》[A],《电影文化丛刊》[C],中国电影出版社1981年版。

③ [美]约翰·霍华德·劳逊《戏剧与电影的剧作理论与技巧》[M],第469页,中国电影出版社1978年版。

④ 同上。

显在的视觉冲击力。例如，在《犯过罪的人》中，美国导演鲍特曾利用交叉剪辑和形象的并列，对犯过罪的人贫穷潦倒的家庭和工厂主奢华的居所进行了对比，以深刻的隐喻引导观众的同情，可以说极大地彰显了电影的价值。

由上可见，与历史传承有关，戏剧是带着镣铐跳舞，而电影是以光为画笔“作画”，光线是自由的，电影时空也是自由的。后者的自由，来自镜头的自由、蒙太奇观念的自由。由于时间能中断、压缩、切换、并置，空间能放大、缩小、塑造、改变，因此，电影比戏剧具有更广阔的社会背景、更丰富的生活世界，更浩大的镜像范围和外延。

2. 戏剧与电影在距离和角度上大相径庭。戏剧是属于剧场的艺术，剧场里现场观看演员活生生的表演，就具体观众而言，必然受到与舞台距离、角度的限制，这种距离和角度是固定不变的。舞台作为观众面对的三维空间，由于布景、道具以及音响的作用，其产生着很强烈的现实感，被营造了真实的氛围，当观众从特定距离和角度看取戏剧舞台呈现的人生时，其感受必然受到演出本身、受到距离与视线的左右，并被限定在给定的逻辑内。巴赞曾引用萨特的话说：戏剧的戏剧性从演员中来，电影的戏剧性是从景物推及到人，他认为这“两种戏剧性流向的相逆性具有关键的意义”^①。显然，剧场中的观众只能完整观看整体舞台，无法时而粗放时而细腻多层次审视剧情的推进，同样，观众只能以类似于“中景”的距离注视人物动作及其心理变化，他无法或近或远，考索、打量特定情境的意义。

与戏剧的这种恒定性、规则性相左，电影就距离和角度而言，俨然是一个“自由的精灵”。电影观众在影院观影，虽然座位、与银幕的距离、角度也是固定不变的，然而他所面对的“舞台”——银幕却变了。在这个二维的世界中，光影投射出的是

① [法]安德烈·巴赞《电影是什么?》[M],第164页,中国电影出版社1987年版。

三维映像，是忽大忽小，忽上忽下，忽左忽右，不断变化的影像。因为电影的视点是由镜头决定的，镜头的移动或焦距的调整，能轻易改变拍摄对象与摄影机之间的距离，疏离环境或迫近人物。而摄影机是摹仿人眼的，可变的距离和角度、“从整体中抽出细节、特写”等等，使“我们的眼睛跟剧中人物的眼睛合而为一，于是双方的思想感情就也合而为一了。我们完全用他们的眼睛去看世界，我们没有自己的视角”^①。由此，观众坐在花了票价的席位上，却用罗密欧的眼睛去看朱丽叶的阳台，并用朱丽叶的眼睛去俯视罗密欧^②，感觉银幕上的物象与自己的空间距离处在不断变化中。正是通过“在同一场面中改变拍摄角度、纵深和‘镜头’的焦点”^③，电影获得了表现场景和视点的自由，于是，它能进入浩渺的星空探寻神奇的宇宙，能深入到人的精神领域、意识和潜意识中，揭示人的内心隐秘……而在过程中，流动的电影情境唤起观众强烈的共鸣。“在想象中，我们与活动在银幕上的世界产生了认同，没有任何因素妨碍认同效果，银幕上的小世界成了大千世界”^④。

无疑，戏剧以演员和观众双向反馈交流，获取感染、感动的即时性、生动性，而电影则在摄影机方位的变化、在镜头角度、焦距的灵活上，赋予观众新的想象和触发，“在同一场面中，改变观众与银幕之间的距离；这样就使场面的面积在画格和画面构图的界限内发生了变化”^⑤，而后者对于电影艺术传达，具有重要的意义。首先，角度和距离的可变性，消除了影像和观众的隔膜感，把观众引入了画面本身，“使他们感到仿佛亲身参与了在电影的虚幻空间里所发生的剧情”，因为在逼视隐蔽事物

① [匈]贝拉·巴拉兹《电影美学》[M]，第33页，中国电影出版社1986年版。

② 同上。

③ 同上，第16页。

④ [法]安德烈·巴赞《电影是什么？》[M]，第163页，中国电影出版社1987年版。

⑤ [匈]贝拉·巴拉兹《电影美学》[M]，第16页，中国电影出版社1986年版。

时，近距离特别是特写常常给人体察入微的感觉，显现出对生活细节亲切的关怀。其次，灵动的视角对完整的场景进行分切和组接，获得一系列大小不等的景别，有利于观众对宏阔背景的把握，对细部、隐含的真相的观察，形成更切实的生命体验。再次，“摄影机为导演提供了显微镜和望远镜的一切手段。一条快要扯断的绳索上的根根细麻可以纤毫毕现，攻占高地的千军万马亦可尽收眼底。摄影机目力敏锐，在表现戏剧性动机与效果时不受具体环境的限制”^①。这为观众开辟了戏剧之外认识世界的新管道。

3. 戏剧和电影视听元素的构成不同。毋庸置疑，电影和戏剧一样都是立体的、造型的、凭依视听接受的艺术品种，观众在欣赏时通常是视听兼顾的。然而，当人们更细致地梳理两者的视听构成及重心时，即刻发现了彼此巨大的差异。戏剧所倚重的是台词，其动作、人物、心理都是借助台词表现的，正像巴赞所说的：“台词是按照戏剧的内在特性构思的，台词本身就是戏剧内在特性的体现。它决定着演出的形态与风格，本质上，它已经就是戏剧。”^②正因为这样，戏剧虽然视听兼备，但戏剧之“视”不可避免对听有所依附，是听的补充、强化和图解，它在理解听的意义上显示出价值，而在感受环境、氛围方面使台词滑动昭示的思想意志对抗、人的命运转捩更易被识读。显然，对于戏剧而言，视觉性并非核心元素。

那么，对于电影来说，又如何呢？电影将“可看性”作为第一生命，而对对白予以了不经意地漠视。试想，当一个大特写将人物惊惧的眼睛推到观众面前，又有几个观众会仔细留意主人公吐出的某个词呢？

安德烈·马尔罗在他的《电影心理学概说》中这样界定电

① [法]安德烈·巴赞《电影是什么?》[M],第164页,中国电影出版社1987年版。

② 同上,第143页。

影和戏剧：“一个戏剧演员，是一个大剧场中的一个渺小的人物，一个电影演员则是一个小小的观众厅中的伟大人物。”^①马尔罗发现了电影人物比戏剧人物对观众影响力更大的秘密——黑暗空间中的光影魔力。就是说，面对黑暗世界银幕这唯一亮块，视觉的高度紧张钝化了观众大脑的思维，消解了其意识层面的“自我”，导致了主体的缺失性和潜意识层面强烈的自恋性。也就是说，是视觉要素，深刻左右着观众观影的审美过程，激发着其艺术感知经验，也正是视觉要素，增强了影院生活的神秘感和仪式感，给观众欲望宣泄以极大的满足，驱使观众通过想象把自己缝合到银幕的梦幻世界中。

霍华德·劳逊曾引用普多夫金的话说：一部影片就是经由“各种不同的视觉形象的组合”而得到生命的^②。在电影史上斩钉截铁宣称：“电影不是戏剧。”意大利人卡努杜也坚称：电影是受它的技术手段和放映机械的制约的，“它是为了成为‘灵魂和肉体的完整再现’而诞生的，是为了成为一种由画面组成、由光的画笔绘成的可见的叙述而诞生的”^③。在卡努杜看来，“视觉的戏剧（指电影——引者注）是丝毫不能袭用各种舞台手法的，不论什么样的舞台手法都不行”，因为电影本质上是一种用视觉手段来讲故事的艺术，“视觉戏剧的奥妙和伟大就在于它运用光的无限变化来表现整个生活，包括人的各种思想感情、意愿冲突和胜利，它只把人和物体当作光的具体形态来理解并且根据剧情的主导思想来和谐地安排它们”^④。

劳逊和卡努杜明确强调了视觉元素例如光对电影表现的意义，事实上就厘定了戏剧和电影视听的差异，而这种差异

① 唐锡光《电影和电视：相悖的认同机制》[J]，《电影艺术》1991,(1)。

② [美]约翰·霍华德·劳逊《戏剧与电影的剧作理论与技巧》[M],第468页,中国电影出版社1978年版。

③ [意]卡努杜《电影不是戏剧》[J],见李恒基、杨远婴《外国电影理论文选》[M],第44页,上海文艺出版社1995年版。

④ 同上,第45—47页。

与两者艺术接受形态有着密切的关系。戏剧演出受到剧场环境的限制，舞台和观众之间有一定距离，许多时候，演员的表情和细微动作，后排观众无法看到，因此，戏剧必须依靠对话来表意、诉求，推动叙事进程，展示冲突情境及其来龙去脉。电影是光束投射呈现的，观众的视角、距离不受任何限制，镜头自如迫近人物，迫近细枝末节，使场景、冲突甚至隐含的一切得以真切显现。而画面与台词一样，是很具阐释力的，当画面、色彩已蕴含了充分的意义、趣味、思考和倾向时，台词、音响的作用其实已打了折扣。因此，视觉元素成为电影感染力的核心。

也正是在这里，在视觉的疆域，电影艺术确立了自己的用武之地，形成了自己独特的审美感召功能。事实上，伴随戏剧、电视的竞争，现代电影正是通过精致的画面、强烈的色彩以及快速的剪辑不断培育自身的优势。从动辄耗资数亿的好莱坞大片，到声势强劲的韩国新电影，世界影坛捧出一盘盘视觉大餐，创造出无与伦比的影像奇观，显然电影已变成公众最喜爱的视觉娱乐工具。诚如戴维·波德威尔在《强化的镜头处理——当代美国电影的视觉风格》里所分析的：今天的银幕形成了一种强效应美学，常常显示出强烈的、令人震撼的强大力量。不连贯的动作场面、跳切的蒙太奇段落、彩色镜头与黑白镜头交叉切换、有些镜头重复出现，偶尔插入一个跨越动作轴线的远景镜头以及不断交替的近镜头、不断变化的焦距、不断游动的拍摄等等，都激发了强烈的情绪反响，正是它们制造着一种时刻不间断的关注^①，使电影赫然占据公众艺术消费重要的份额。

作为人类最具感染性的艺术样式之一，元戏剧和元电影都具有精神化的特征，都以充足的气韵张扬着美善真诚。从表面

^① 参阅[美]戴维·波德威尔《强化的镜头处理——当代美国电影的视觉风格》[J]，《世界电影》2003,(1)。

上看,剧场、影院亦视亦听,众声喧哗,“事实上,在戏剧中,言语阐明了一切;在电影中,则必须由动作来表达一切,而这些动作的表现过程又是短促的、有节制的。……电影演员就必须表现成光的演出,就像画家把他所想象的东西,处理成色彩的各种变化一样”^①。显然的,在画面、话语倚重中,戏剧与电影划分着感动的形式、边界,获得个性及自我伸展的独享空间。

由上可见,在元视界里,戏剧与电影在互动中发展,在彼此借取中进步,两者在长期相互看视、参照、启迪里寻求魅力点,也曾在重合、离弃、融通中丰富自身。作为形象艺术两支生力军,元戏剧与元电影频频纠结的过程,就是其各自现代美学风格艰难凝结的过程。也即是说,伴随 20 世纪社会文明的进程,伴随两者复杂而微妙的遇合,电影犹似“视觉之梦”,而戏剧变成“思想之呓”。时代的机缘、彼此相似的演示性特征,使戏剧和电影以空前的互动带动了彼此艺术上的成长。今天,当人们重新审视它们的审美共同性与差异性时,更多地看到了两者的雍容、成熟、大气以及其独异的哲学和耐人寻味的局域。而这正是元戏剧与元电影关系本质的反映,是两者未来品质全面提升的基础。

^① [意]卡努杜《电影不是戏剧》[J],见李恒基、杨远婴《外国电影理论文选》[M],第 49 页,上海文艺出版社 1995 年版。

由贺岁片引发的关于 “叙述”构成元素的思考

张建勤

在西方叙事理论中,对叙事作品层次的划分基本都采用两分法,诸如“内容”与“形式”、“素材”与“手法”、“内容”与“文体”等等。法国结构主义叙述学家托多罗夫(T. TODOROV)受到俄国形式主义者克洛夫斯基等人的影响,提出了“故事”与“话语”这两个概念,用来区分叙事作品的素材与表达形式,在叙述学界产生了重要影响,并且大家公认这种划分不仅适用于传统的印刷媒介的叙事作品,也适用于其他媒介的叙事作品。不过这种划分同时还有个前提,就是必须建立在“故事”的相对独立性之上。法国另一位叙述学家布雷蒙(C. BREMOND)说:“一部小说的内容可通过舞台或银幕重现出来;电影的内容可用文字转述给未看到电影的人。通过读到的文字,看到的影像或舞蹈动作,我们得到一个故事——可以是同样的故事。”既然同一故事可以由不同媒介表达出来,说明这个故事是具有相对独立性的。而“承认故事的独立性实际上也就承认了生活经验的首要性。无论话语层次怎么表达,读者总是依据生活经验来建构

独立于话语的故事。”^①

然而,仅有“故事”和“话语”就够了么?或者说,“叙事”真的就只是“叙述什么”和“怎么叙述”么?

90年代后半期开始,中国大陆的电影有一个很值得研究的现象,这就是“贺岁片”的兴起与走向。“贺岁片”无疑具有自己相对独立的“故事”以及独特的“话语”模式,研究它的兴起和发展趋势不难发现,全球化背景下的现代电影叙事不仅在浅层面上体现了对既往理论的发问,而且在深层面上体现了对现代叙事理论的深化。以中国大陆拍摄贺岁片最成功的代表人物导演冯小刚为例,从年龄和阅历上看,冯小刚应该属于“第五代导演”,但他似乎从来就没有拍摄过与“第五代”风格一致的作品。尽管过去他导演或参与创作过许多影视片,但真正让他声名鹊起、备受观众欢迎的还是他拍摄的“贺岁片”《甲方乙方》、《不见不散》、《没完没了》、《大腕》、《手机》、《天下无贼》等。无论是艺术上还是票房上,冯氏的贺岁片都取得了令人瞩目的成绩,成功的原因当然是多方面的,这里笔者只就以冯小刚为代表的贺岁片在“叙述”上具有突破意义的表现发表一管之见。

电影是声像艺术,它将文字叙述诉诸于影像和声音,给观众带来视觉上、听觉上的刺激和享受,但从本质上说电影仍是叙述的艺术,“话语”的艺术。中国大陆的电影在“文革”结束之后一直由以谢晋为领军人物的所谓“第四代导演”及其作品雄居天下,如同一位饱经沧桑的老人在银幕上娓娓讲述着现实人生,故事情节与人物性格之间的逻辑关系、人物命运与时代变迁之间的对应关系等,都表现得非常谨严、周到,自圆自足。而自进入以张艺谋、陈凯歌为领军人物的所谓“第五代导演”时代,他们的影片与上一代导演的作品相比较,叙述风格有了质

^① 本段文字转述或直接引自申丹著《叙述学与小说文体学研究》,北京大学出版社1998年版。

的变化。历史的或现实的社会环境依然是展示人物性格的大背景,但“话语”的焦点更多地集中到人物个性中的某个方面,通过对“这一点”的深入开掘和细致叙述揭示人物命运的转折和归属。有人总结张艺谋早期的电影中都有一个“一根筋”性格特征的主人公,原因也就在这里。他们的叙述更像一位中年人,沉稳察微,深刻冷峻。如今,有人早已提出中国大陆的电影已经进入所谓“第六代导演”期,贾樟柯、管虎、张元、王小帅、娄烨等一批新锐导演开始崭露头角,特别是近两年张艺谋、陈凯歌等在几部所谓“大片”的拍摄上获得较多微词,更让人们有理由相信他们已经“老”了,没有诗性了。而新人们对他们的超越,正如他们对前辈的超越,最突出的表现不是别的,还是故事的叙述风格和手法,即“话语”方式。作为故事大背景的历史或现实,或被模糊,或被放大,人物个性更具叛逆特征,更加“这一个”,人物命运更具“体制外”的悲剧和尴尬。或许这与很多所谓“第六代导演”都在“体制外”创作有关。他们的叙述无疑更具年轻人特征,恣意率真,灵动自我。把三代导演摆在一起比较,也许可以打个不恰当的比喻:“第四代”如小说,“第五代”如散文,“第六代”如诗歌。而显然例外的是,冯小刚的贺岁影片既找不到“一根筋”,也看不到“这一个”,尽管每部影片当然都有主人公,但主人公却往往不是一个,而是两个或更多,是“主人公群”,以至于让人说不准影片中的谁才是真正的主人公,影片着力刻画的是谁的性格和个性。长期以来,我们已经习惯了将叙事作品的表达分成“说什么”和“怎么说”的二元构成,但看冯小刚的贺岁影片,首先是打破这种二元构成的均衡,叙述与被叙述的界限变得模糊了,“叙述什么”(故事)变得不那么重要,既可以是很符合生活真实的,也可以是生活中根本不可能发生的。而“怎么叙述”(话语)因为关涉影片的观赏性、趣味性而地位提升,既可以在相对集中的时空中叙述(如《天下无贼》、《手机》),也可以在现实和虚幻交替的时空中叙述(如《甲方乙

方》、《大腕》)。不过,仅凭这一点肯定是不够的,很多电影人都在“淡化故事”这条道路上进行过探索,并且有人还在探索中。情节淡化的叙事作品已经构成一种独特的风格或潮流。冯小刚贺岁片的成功另有更重要的原因,这只要简单回顾一下贺岁片在中国大陆的兴起就可以明白。

世界上很多国家其实都有拍摄和观看“贺岁片”的习惯。比如在日本,每年的新年和八月的盂兰盆节家庭团聚时,都会推出一部《寅次郎的故事》,这个系列电影不仅在日本,而且在世界范围内都受到普遍欢迎。再比如意大利,在每年圣诞节前后,也要推出一系列轻松的喜剧电影。中国大陆在 20 世纪 90 年代后期开始勃然兴起的“贺岁片”热潮,或许首先应该归功于中国香港贺岁片的启发。1995 年岁末,中国大陆引进放映了成龙的影片《红番区》,取得 8000 万人民币的大陆票房,令所有受困于低迷票房的中国大陆电影人格外震惊,也让大陆的观众深刻领略到了所谓“贺岁片”的独特魅力。随后几年,成龙乘胜追击,又在大陆接连推出《白金龙》、《义胆厨星》、《我是谁》、《特务迷城》、《尖峰时刻》等,屡试不爽。不过当 1997 年年底,中国大陆推出自己的贺岁片《甲方乙方》之后,终于改变了成龙的贺岁电影独占鳌头、一枝独秀的局面,《甲方乙方》的大陆票房就超过了成龙当年的《我是谁》。尽管贺岁片一时如此兴盛起来,不过如果我们注意到除了冯小刚的贺岁电影,还有些贺岁电影并没有取得预期的效果,有的甚至还是一些大导演、大明星的作品(比如张艺谋拍摄的《幸福时光》,就几乎算得上是失败之作),我们恐怕就不得不相信,冯小刚的贺岁片一定在“故事”和“话语”之外还有别的、可能更重要的因素。

不妨费点口舌来说说到底什么叫“贺岁片”。关于“贺岁片”,目前大陆的研究观点主要有两种:第一种,认为它属于喜剧类型片。认为贺岁片作为一种类型电影,体现了走向市场产销一体化的趋势,它首先考虑观众的需求、好恶,而观众最终呼

唤针砭时弊，揭露假丑恶，服务于现实生活的喜剧贺岁片。导演冯小刚则曾经这样说：“贺岁片不一定非得是喜剧，你得吸引观众，拍得好看。要么非常可笑，要么催人泪下，要么深入剖析了人性，如果拍不好，贴什么标签也没用。也许我下次拍部感情戏，讲点青春往事，进行各种类型的尝试。”尽管这番话表明冯小刚没有把贺岁片局限于喜剧类型片，但他的前几部贺岁片却无一例外都是喜剧，后来的贺岁片也依旧主要保持着喜剧的因子。他以自己的实际操作在表明贺岁片主要还是要走喜剧类型片的路子。

第二种，认为贺岁片只是指在春节档期放映的影片，并无其他特别之处。既然只是档期问题，也就没有规定贺岁档期的电影一定要是怎样一种类型。有专家在分析论述 1977—1997 年中国的喜剧影片创作格局的时候，特别提到贺岁片《甲方乙方》。认为“制作者除了沿袭了‘明星效应’的商业策略之外，它所采取的一系列制作方式几乎都是‘非类型化’的：王朔笔下的市民生活，‘小品式’的电影拼贴样式，屡次受到嘲弄的影片主人公，甚至还有令人悲痛的死亡送别——这一切离类型影片的经典制作规范都相距甚远。……更为重要的是北京紫禁城影业公司事实上在京应用的院线，使它‘占领’了元旦至春节这样一个中国传统节日的‘最佳时段’，从而赢得了近乎奇迹般的票房收入”^①。显然，这种观点认为贺岁片的本质在于放映的档期问题上。

当然，凡事都有折衷派。也有人认为贺岁电影既是喜剧片，又是指在元旦至春节这个档期上映的影片。

究竟如何定义贺岁片，笔者并未作过更深入的研究，基本的想法是：贺岁片是“专为贺岁”而拍摄的影片。

^① 贾磊磊《风行水上激动波涛——中国类型影片(1977—1997)述评》，载《电影艺术》1999年第2期。

依笔者的看法，贺岁片既不应该归入喜剧类型片，也不应该是泛指所有在元旦至春节档期里放映的影片。如果贺岁片必须归属于类型片，它也应该是独立的、自在的一种新类型，而不是隶属于已有的成熟的别的类型片。贺岁片在中国大陆的发展也显示出这种趋归独立之势。它的特殊之处，也是它在“叙述”这一点上对其他影片的超越之处在于：有人喜欢把影片划分成不同类型，是因为任何影片本身的故事内容和讲述形式都是属于“叙述什么”和“怎么叙述”，尤其是固守这种二元构成的均衡，首先满足于一个好“故事”，然后调动一切手段在“怎么叙述”上玩花样，这就难免形成相似性、同质性，自然而然地落入“类型片”的概念中。而选择元旦至春节的档期放映的影片，也不过是影片的发行商在利用所谓档期因素对“怎么叙述”进行的补充，更好地促成叙述的二元统一。但真正意义上的贺岁片却不仅如此，比如冯小刚的贺岁片，它总是在“叙述”的意义上比一般影片多了一个“为什么叙述”的元素，亦即“专为贺岁”而拍，目的指向非常明确。这就打破了长期以来大家公认的叙述是由“叙述什么”和“怎么叙述”（或“故事”与“话语”）二元构成的基本框架。冯小刚的贺岁片不仅突破了长期以来人们对“叙述什么”和“怎么叙述”的关系问题的定位，而且在把握“为什么叙述”的问题上显示出超越一般电影人的能力，或者说，就因为冯氏贺岁片在这一方面的努力，才是他的贺岁片成功的真正奥秘。

这个“为什么叙述”的问题真的如此重要么？问题是肯定的。众所周知，任何文章写作都要具有鲜明的目的指向，公务文书写作是为了上传下达、内外沟通、记录备案；日常应用文写作是为了表情达意、传递信息、立字为据；新闻写作是为了报道新近发生的具有社会价值的事件，满足人们的新闻欲和知情权；法律写作是为了调节人与人之间的关系，构建社会秩序，帮助完成司法程序等；经济写作是为了在经济活动中分清有关单

位或个人的责、权、利的关系，阐述经济行为标准，监督经济行为实施；文学写作是为了形象地反映生活，通过塑造艺术形象，表达作者对生活、生命、自然等等的审美认识和情感……不必怀疑，每一部电影创作也都有创作者自己的目的指向，或为了颂扬真善美，或为了揭露假恶丑，或为了形象地还原一段历史，或为了直观地表现一种人性，总之，没有明确创作目的的电影是不会成功的。这种“明确”的程度还要求必须使普通观众都能理解和接受，很多所谓的“文人电影”、“探索电影”、“作家电影”等之所以有“叫好不叫座”的尴尬，原因就是创作目的性的明确程度不够，或者说还不够透明。

回到贺岁片的问题上来。贺岁片由于它的创作目的就是为了“贺岁”，它在创作的时候就必须充分考虑、尊重和投合不同民族、不同宗教、不同国家或地区、不同价值观的观众在迎接新年时候的共同心理、共同习惯、共同情趣、共同行为、共同的风情习俗，以及特定区域内人们在迎接新年时的“集体无意识”。以中国大陆汉民族为例，人们在辞旧岁、迎新年的时候，普遍的心理诉求和行为特征集中体现在祈愿、热闹、喜庆这三个方面。“祈愿”其实源自于人们对大自然的敬畏，因为“年”是传说中太古时期的怪兽，严冬时噬食人肉，于是人们把肉食供奉在外面，闭门不出也不敢睡觉，直到次日“年”吃饱离开，大家才开门稽首，互庆新生。这就是“守岁”和“拜年”的由来，也由此形成了中国人在过新年时祈祷来年风调雨顺、五谷丰登，祈祷神灵（后来扩展到祖灵，从而在祭神之外加入了祭祖）和祖先赐福保佑、消灾免祸的传统。“热闹”同样源自人们这样的敬畏心理，据说“年”以及大大小小的鬼怪魔兽惧怕红色、火光和响声，所以人们贴红对联、挂红灯笼、燃放烟花爆竹、敲锣打鼓、合家团圆一起守岁，依靠这种集体（主要是家族）行为壮胆、驱邪。理解了祈愿和热闹，“喜庆”就更容易理解了。人们过了“年关”当然很高兴，很庆幸，于是载歌载舞，集会唱戏，舞龙、舞狮、踩

高跷、抬花轿、摇花船等,用各种喜庆方式愉悦自己,释放被压抑的郁闷和恐惧,增强自信,憧憬未来。为中国观众拍摄贺岁片,如果不掌握以上这些基本常识和规律,不在影片中精心设计故事情节和人物命运与中国观众过年时心理诉求和行为特征之间的“暗合”,中国观众是不会买帐的。冯小刚的贺岁片在这个问题的处理上手法大大高于其他创作者,包括比他的国际名声大得多的大导演。他的所有贺岁片都有一个基调:表达普通大众与过年相同的祈愿、梦想与憧憬及其他们的实现。这就是冯氏贺岁片的“为什么叙述”。

还可以从另一个方面反证:如果把贺岁片的概念宽泛化,凡是元旦到春节之间放映的影片都可以算贺岁片,那么也未必只能是类型片中的喜剧或者叫喜剧类型片,它也可以是任何一种类型片。美国影片《拯救大兵雷恩》并非喜剧片,与冯小刚的贺岁片《不见不散》同期放映,票房超过了后者。其他如《尖峰时刻》、《偷天陷阱》、《黑客帝国》、《东京攻略》等影片,也没有高举“贺岁”和“喜剧”的旗帜,但与那些贺岁片同期放映均获成功,取得不俗的票房成绩。它们的成功不在于专为“贺岁”而拍,也不在于影片属于喜剧类型片,虽然的确沾了“贺岁”的光。贺岁片就是贺岁片,它是专为贺岁而拍摄的影片。当然,即使完全具备了贺岁片的所有内在元素,如果不在元旦到春节这个档期内放映,这样的影片也同样不能算贺岁片。

需要补充说明的是,笔者虽然在这里似乎有把贺岁片放在一个类型片的范畴里讨论的嫌疑,主张它不属于已有的其他成熟类型,而应该是独立自在的一种新类型,但在心理认同上,笔者并不赞成把电影按照“类型片”与“非类型片”的划分方法进行归类。从某种意义上说,任何电影都属于它自己的类型,或者也可以这么说,任何“非类型”也都是一种类型。所谓类型,其实意味着雷同、重复,这恰恰是艺术创作最忌讳的,无论是对自己还是对别人的创作而言。强迫性地进入某种类型,无异于

作茧自缚。因此,划分类型的做法没有意义。

如果我们从前述意义上考察世界上所有获得成功的优秀的经典的电影作品或其他种类的叙事作品,我们可以这样下个结论:比“叙述什么”和“怎么叙述”更重要的是,叙事作品首先要解决好“为什么叙述”这个很容易被忽视的问题。中国古代的“诗言志”,除了解读为“在心为志,发言为诗”,“志”是言的对象,也就是“叙述什么”,“诗”是“志”的抒发方式,也就是“怎么叙述”,此外还可以把它解读为“为言志”而诗,也就是“为什么叙述”。

纪录的悖论

杨弋枢

一 离不开的摄影机

在今天，一个维尔托夫式的“持摄影机的人”的形象，是那些手持便携摄影机、走向实际生活现场、潜入人群、随时用“电影眼”记下某个瞬间的旁观默察者，他们从现实里截取一个个片断而不打扰现实本身，他们出现在那里而不是照流程排演，他们等待是因为不知道下一秒会发生什么，他们经历所拍摄的生活而不是预先知道了结果，“电影眼”对不寻常事物作敏锐判断与迅捷反应，他们有自己观察生活的独到方法，他们把那些生活的片断组织成新的序列，或无序，他们和摄影机变为一体，他们是被摄影机所塑造的新的人群。这些生活的旁观默察者，他们的方式既区别于工业体系下的商业运作，又区别于家庭录像式的随意与散漫，——虽然这两种方式也会偶尔产生貌似“电影眼”的影像结果，但真正的“电影眼”是纯粹而内在的生命体，从内部长出来，又作用于内部。对生活的感受永远都在变化，不变的是一双无处不在的“电影眼”，它的可见外形永远都在变化，不变的是它自由的精神内核。在这里我们简略回溯

“电影眼”理论的基本主张，在《电影眼睛人：一场革命》中，维尔托夫写道：“电影眼睛，它向肉眼对于世界的视觉再次提出了挑战，并呈现上了它的‘我看’；电影剪辑，它组织在电影眼睛方法下首次被发现的生活结构的瞬间”^①，维尔托夫侧重于一种无处不在的观察力与行动力，这种行动力的实现既依赖于人的身体又超越自然人的局限性，以“电影眼”为出发点的目的在于使摄影机解放，使其不再作为附属工具复制人眼所见的一切，摄影机拥有自己独立的时空向度，它的力量和潜力可以无限制地完善。“电影眼”理论主张抛弃摄影棚、演员、布景和剧本，在维尔托夫看来，当时的电影语言和电影规则都亟待清理，电影语言要跟戏剧和文学的语言彻底分家，只有以蒙太奇贯穿创作的全过程，以观察、摄影、剪辑三者综合而成的电影新方法，才能深入到表面混乱的生活之中，把生活片段组成有意味的视觉序列。当然这样一双“电影眼”的实现，依赖于当时的技术条件，因此维尔托夫“电影眼”实践的意义就在于其随着技术条件变化而与当下的持久对话。

摄影机，在麦克卢汉“延伸”理论的意义上，正是人眼的延伸，当麦克卢汉在 1964 年提出诸如“一切技术都是人的延伸”、“地球村”、“内向爆炸”、“我们正在迅速逼近人类延伸的最后一个阶段——从技术上模拟意识的阶段”^②等等震惊世界的警语预言时，人们不会联想起，40 年前的一位苏联电影导演在用自身的经验表达对技术的感受，表达他不系统的、从特定视野出发、类似“延伸”理论的技术观。维尔托夫认为，人体的位置以及瞬间观察所能看到的程度都是有限的，而性能更为广泛的电影眼正是要克服这种限制，从而弥补人眼所不及。于是维尔托夫对摄影机的“超人才能”报以热情的向往，他说，“我们无法改

^① 皇甫一川、李恒基译《电影眼睛人：一场革命》，《维尔托夫论纪录电影》，单万里主编《纪录电影文献》，第 510 页，中国广播出版社 2001 年版。

^② [加]马歇尔·麦克卢汉著，何道宽译《理解媒介》，商务印书馆 2004 年版。

善自己的眼睛,却可以不断地改进摄影机”^①,借助技术来超越自身的有限性,这是从击石取火的年代即已开始演进的人类梦想,它让人与自己的世界走上不断相互改变与塑造的漫漫长途。麦克卢汉的视野建立在对整个人类文化进程的凌空鸟瞰般的翻阅与扫视的基础上,而之前的维尔托夫的“电影眼”则表述了一个试图以摄影机更深地进入世界的人的愿望,这个愿望就是,用电影来认识世界。麦克卢汉没有把“持摄影机的人”的特殊经验纳入讨论,他从更普遍、更影响人类全体的那些媒介例证来探讨技术所塑造的新的社会生活以及所改变的人的感知模式,比如服装、道路、时钟、报纸、电话、电视……而“电影眼”是一个特定经验,作为人体延伸的摄影机作用于一类特殊人群,作用于那些“持摄影机的人”,而这个特殊人群又是逆作用于电影媒介,进而作用于广泛的人群。对“电影眼”的讨论不可能离开技术因素,事实上在维尔托夫的时代,电影眼睛人的理论和实践超越了当时的技术条件,要实现“电影眼”,一面需要比人眼更敏感、灵活的摄影机的眼睛(和无线电耳朵),一面需要跨越人的活动的极限,闯进生活中,拍摄不被打扰的生活,这一预想在 20 世纪 60 年代的“真实电影”中得以实现,实际上在便携摄影机、数码摄影机出现之后,更具备了“静悄悄”地拍摄生活的技术基础,技术使“电影眼”的实现变得简朴、便捷、自由,从而也生产着更多的“电影眼睛人”。“电影眼”实现的不仅仅是技术与艺术两个领域的完美结合,它更关心技术时代人类自身的再生长。因而我们也可设想,被宣称为是一双“机械眼睛”、“我是一部机器”的电影眼与人共存所发生的作用,会怎样更内在地影响与塑造电影这一媒介。

^① [美]埃里克·巴尔诺著,张德魁、冷铁铮译《世界纪录电影史》,第 35 页,中国电影出版社 1992 年版。

新方式,当时卢米埃尔刚刚发明了活动摄影机,这个新玩艺儿带来的商机促使他们向世界各地派去持摄影机的技师,这些技师源源不断地把他们在世界各地拍摄的题材寄往卢米埃尔在里昂的总部,用以不断更新放映的电影节目单,这些技师大都成为各国王室操办仪式的御用技师以及皇室对外联系的途径,但是我们从以下记载的文字看到,摄影机——以及最初的“电影眼”,在那些万分之一的机会里,挣脱经济利益与权力的双重利用,而勉力初露自身独立品格。这段文字由卢米埃尔工厂的摄影技师杜勃利埃记载,当时他在俄国准备拍摄新皇帝的即位仪式,现场发生木板断裂,数万人蜂拥而致无数人被践踏身亡,杜勃利埃在一个屋顶上目睹这一切,他写道:

我们镇静下来,开始拍摄这令人毛骨悚然的场面。
我们只带了五六卷六十英尺长一卷的胶片。我本想拍
摄皇帝的华盖下与此截然不同的情景,但是我们用了
三卷胶卷拍摄的却是我们周围惊叫着死去的群众。^①

最后杜勃利埃的装备全部被警察没收,胶片也有去无回。虽然这是一次无果的拍摄,未能最终以影像呈现在银幕上,但这一次拍摄已经与拍摄那种皇帝加冕典礼、中产阶级的赛马场、公众的游览船等等无人称记录有了本质的分别,它显示了“电影眼”的顽强个性。在突然发生混乱的现场,杜勃利埃站在屋顶上,在一个“电影眼”所需要的有利位置,在惊慌的人群里他们随即“镇静下来”,意识到在突发事件里自己作为“持摄影机的人”的特殊意义,他们已经把自己划出了人流之外而成为目击者,他们从相逆的方向面对人群,这时候需要克服的不仅

^① [美]埃里克·巴尔诺著,张德魁、冷铁铮译《世界纪录电影史》,第13页,中国电影出版社1992年版。

仅是人眼的有限性,还要克服同所有人一样感到的内心的恐慌,他们需要在现场做出敏锐的反应,去判断皇帝即位仪式与灾难中逃生的人群哪一个更值得拍摄(因为当时胶卷有限),判断什么更能提供人性深度与社会真实(对一个持摄影机的人,这只需一念闪过)。杜勃利埃选择了拍摄灾难人群,这一刻,“电影眼”说服了作为商业工具的被奴役的摄影机。维尔托夫这样说道:“速度与机敏是摄影师在专业上最重要的技巧,他必须跟上生活的步调”^①。麦克卢汉引用萨缪尔·巴特勒的话说:“机器反过来对延伸出它的人产生影响,机器因此而具有替代性的生殖机能。”^②卢米埃尔生产了电影机,而电影机又反过来塑造了如杜勃利埃这样的技师。

在卢米埃尔发明摄影机之后的几年,另一位摄影技师波雷斯拉瓦·马绍斯基写了一本小册子《历史的新资料》(1898年出版),他认为“不仅要保存统治者们开会和骑兵中队和大队出发的材料”,普通人民的生活片断也应当收藏。他说,摄影机往往在未曾想到的地方可能拍到有价值的材料^③。这与维尔托夫的做法显然有着不谋而合之处,在维尔托夫的《持摄影机的人》一片中,普通人的生活片断构成影片内容,在当时气氛热烈的苏维埃革命生活中,《持摄影机的人》也描述人民的生活,但这些人民似乎过于普通,他们似乎不是主动选择、而是不由自主被带入了时代生活,悬挂的列宁标语与其说是一种政治的指引,不如说是司空见惯的生活场景,这些普通的人民出现在日常的、太日常的场所:理发店、婚姻登记处、街头、魔术师小摊边、海滩、运动场,他们工作、出游、锻炼、装扮、娱乐,从这些平常的

① Richard M. Barsam 著,王亚维译《纪录与真实,世界非剧情片批评史》,第 117 页,远流出版公司 1996 年版。

② [加]马歇尔·麦克卢汉著,何道宽译《理解媒介》,第 232 页,商务印书馆 2004 年版。

③ [美]埃里克·巴尔诺著,张德魁、冷铁铮译《世界纪录电影史》,第 27 页,中国电影出版社 1992 年版。

生活图画里,无法呼应浓烈的政治空气,维尔托夫的“电影眼”拒绝变成无产阶级革命所武装的电影眼睛。这时候的苏联需要作为政治工具的电影,引导和教育人民、歌颂新时代、宣传党文化、树立理想生活的典范,而维尔托夫执著于把摄影机从人那里独立起来,极力使其摆脱工具的地位。这也或是“持摄影机的人”从摄影机诞生之初就在一面发掘摄影机的潜力,一面赋予摄影机良知与独立品质,这种发掘,既是技术的,又是精神的。因此在这里,“持摄影机的人”已经具有了某种独特含义,这是一个有着独立精神、有着特定品质、并与摄影机结合为一体的人。不是每个拿着摄影机在进行拍摄的人都可以称为“持摄影机的人”,那些在片场听从指挥完成规定画面摄影的工作者不能称之为“持摄影机的人”。

一个“持摄影机的人”是以持摄影机的方式来理解世界,表达对事物的态度。马绍斯基当然不是第一个发现普通人民生活片断的价值的人,但就把摄影机从统治者与商人手中独立出来来说,这是一个表白立场式的宣告,他在表明影像材料建构历史叙事的重要性的同时,也在表达普通人民在历史书写中不应被忽略的历史观,这也许不过是一些普通的人道观,但是我们从这个普通观点后面,看到一个个奔赴历史现场的“持摄影机的人”、看到他们经历历史苦难、甚至付出生命,我们就会理解这个普通的“持摄影机的人”的信念里的含义。在多灾多难的20世纪,“持摄影机的人”承担历史而死的事例并不少见,二战时期的一位摄影师弗拉基米尔·舒申斯基在拍摄影片时中弹,他倒下时胶片仍在摄影机中继续旋转,另一位摄影师拍下他倒下的霎那,而他自己也死去,后来他们拍摄的素材被编成影片《前线的摄影师》(1946年)。同样的命运在2003年降临在英国人詹姆斯·米勒身上,影片《死于加沙》记录了巴勒斯坦生活在战争威胁下备受伤害的人们的生活,同时也记录了詹姆斯自己的死亡。对于“持摄影机的人”来说,他们无法不出现在那

里,他们需要看到普通人眼所不能看到的现实,需要亲自目击最真实的现场,做历史的见证,他们必须“在场”,与摄影机同在,摄影机的驱使力使他们变得无所畏惧,也无法遮蔽地把自己暴露出来,于是那部分拒绝被拍摄的凶险现实把他们作为打击目标。这是“持摄影机的人”的代价,也是“电影眼”的代价。一个士兵有时候会是因为不得已的原因去战斗,但“持摄影机的人”从来都是为了探知更多真相——那些前去最危险地区的人通常都是主动前往的。一幅“人倒下,摄影机仍在运转”的画面,是“持摄影机的人”书写历史的代表性伤感场景,在这个历史与记录者逆转的主客关系中,历史通过摄影机显示它的存在,即使是在主体缺席之时。一个“持摄影机的人”与其说是选择历史,不如说是被选择。

如果摄影机的影响包括了对特殊人群的个性的塑造,那么这种影响还应当包括摄影机所塑造的人对它的依赖。维尔托夫的弟弟,电影小组成员米哈伊尔·考夫曼视摄影机为生活不可缺少的一部分,视之为伴侣,如果没有摄影机在身边,他便感到若有所失,他说,“若是不借助于我的摄影机去观察,对我来说,就无美可言”^①。米哈伊尔对摄影机的依赖,正是因为摄影机成为他的感知方式。这个人已经被机器“修改”,摄影机就是他生长在体外的眼睛,他从一个观景窗框定范围,伴着手摇摇柄的声音,自由变换着角度、距离、快慢,每一点微小的变换都构成完全不同的视像,这一点完全不同于人眼无主次之分的统摄,“电影眼”的“我看”因此具备了性格化差别,而不单纯是机械再现。这个被观看的世界也不像以后呈现在银幕上那样孤立出来,被摄体的魅力在于它仍处在与现实的联系之中,处于“电影眼”与现实之间可以自由变换的衔接,它仍在它的位置。

^① [美]埃里克·巴尔诺著,张德魁、冷铁铮译《世界纪录电影史》,第53页,中国电影出版社1992年版。

一双由摄影机武装的“电影眼”，已经惯于以它的特别方式从漫无边际的视线中圈出焦点，机器已不只是作为技术工具而使用，它潜入“持摄影机的人”的最深的意识，变成他的生活习惯、变成他的思维模式、变成他神经系统的一部分，变成他的随行物、伴侣、以及做梦的内容。“电影眼”正是“持摄影机的人”与摄影机结合而产生的亲密无间的融合体。

依赖使人产生不断改进摄影机的愿望，以使之更无障碍地与人结合，以弥补人自身的有限性，“电影眼”的优势在于它的可发展性，反言之，“电影眼”形态并非某种固定形态，它随技术条件的改进而变化。卢米埃尔时期的电影每部只有一分钟长度，这样的短片只可能是一幅生活即景，电影眼受限于胶片的长度。到弗拉哈迪时，已可以拍下成千上百尺底片并以高片比完成最终作品，这种“奢侈”，产生了弗拉哈迪式深焦长镜头，完整保留空间与动作的神话在电影中实现，长镜头美学也于此建立。而摄影机也被赋予丰富的人的特征，它有时候在一个固定位置静静旁观，有时候活动起来潜入或远离事物，它广阔接纳空间的层次，又专心凝视事物的细部，它的在场扮演着与经验世界对话的角色。电影眼潜力的新发现，离不开意大利新现实主义电影这重要一节。此后，对于电影眼来说，除了声音、色彩的加入在不断拉近影像与现实的关系之外，也许最具变革性的事件，要算是轻便摄影机的出现。维尔托夫其实在当时并不能像他自己希望的那样“随时移动摄影机”去跟上实际生活的步调，他的摄影机体积笨重，操作繁琐，耗时耗力，而轻便摄影机多么像是维尔托夫的梦想。这也是那些使用轻便摄影机的人们向维尔托夫致敬的原因，他们把自己的电影称为“真实电影”、“直接电影”、“真理电影”，摄影机终于从三脚架上解放出来，它被扛在肩上来到大街上的人流中，它让“持摄影机的人”真正走近被摄者，光线、声音、色彩都直接从自然而来，拍摄者和被摄者近到了随意的距离，摄影机更深地进入生活的能力越

越来越强了,它也有能力向生物世界、微观世界投以眷顾的目光,我们了解太空秘密的梦想也为摄影机所证实。与此同时,轻便摄影机也带来了不完美画面,比如摇晃、模糊,但这不完美也作为轻便的美学而被接收下来,它让现实显得更真实可信,从而为一个完美构图的古典电影时代画上了句号。出现在20世纪末期中国大陆的DV潮流,也可视为是“真实电影”与“直接电影”的异域回响,是“电影眼”唤起的又一践行热情。这一时期的作品指向社会生活中被遗忘、被遮蔽的方方面面,普通人在镜头里获得存在的尊严与勇气,被主流叙事有意忽略的历史内容在“电影眼”作品里保留下它应有的价值。这些“电影眼”作品带有如此强烈的意识形态的意味,带有如此强烈的“不撒谎”的信念和执著。几个世纪以后也许人们会发现,研究这一时期的中国生活,“电影眼”作品会提供最有价值的资料。

二 真实是否可能

现在,摄影机从技术上一步步走出自身的禁锢,我们更需要问的是,维尔托夫解放摄影机的真正涵义是什么?如果影像复写现实的功能完全可以交付监督交通状况、银行安全系统、车站和机场的电子扫描摄录仪器(这类设备也以眼睛作修辞学类比,称为电子眼、新闻眼、摄影眼等等),或由人类学家和旅游者沿途拍下录像,或由类似电影《楚门的世界》或美国电视节目“真人秀”里的永不关机的摄影机完成,真实世界轻易就可被复写、任何人都可以获得其影像,这时候一个以“电影眼”为行动哲学的“持摄影机的人”又意味着什么?

摄影机注定要带来一个搅乱人视听感觉的世界,在照相术盛行之初(19世纪中叶后的欧洲),艺术家的惊呼、排斥或利用改造,都不能改变的现实是:大自然跨过艺术家这个中间环节而越来越直接地面对机械发出自己的声音,自然自己充当艺术家,摄影机需要掌握它的人消失——即便是假装消失。摄影机

的客观性与画家或作家的客观性的本质分别，足以重新定义现实主义的概念，摄影作为艺术的现实主义的极致表现所建立的新的美学原则，宣告此前艺术中的现实主义的危机时刻的到来，新的原则——一种再现原物、揭示真实、如实反映客体的需要比以往任何时候都要绝对化，它是一个不断加强的无条件的要求，一个类法律的心理暗示。而正当性源于摄影术与以往艺术的根本性分歧，即，摄影术是减法的艺术这一前提。如果以往艺术都是从无到有：一幅画从空白处着手，一个雕塑从泥巴开始，一座建筑从平地上往上累加，那么摄影术则是从纷乱的世界截取材料，做选择与舍弃，以使杂乱无序的现实易于被了解，摄影师的工作与其说是在创造新的典范，不如说是在声明新的观察标准。这一方式带来艺术与现实关系前所未有的模糊。巴赞曾经这样说：“由机械产生的影像与绘画相颉颃，终于超过了巴罗克的形似，达到了与被摄物等同的水平，迫使绘画本身也变成摄影的对象。”^①绝对性在于：影像与再现的关系不是形似，而是等同，后者代替前者给时间涂上香料，从而使时间免于自身的腐朽。这正是巴赞影像本体论的全部依据：影像应该最完整地模拟大自然。完整电影的神话就是现实主义的神话，影像再现世界原貌的神化，“影像上不再出现艺术家随意处理的痕迹，也不再受时间不可逆性的影响”^②。人们第一次对艺术提出与现实等同的要求，这彻底搅乱了真实的界限，也在艺术心理学的意义上改变了接受模式，这种混淆现实与拟仿物的感受在此后的网络空间里将进一步升级，透视法不再是艺术真实问题的原罪，现在，“完整电影的神话”才是。

对真实问题的窃窃私语首先出于对准则的不同看法，什么应该被看到，什么应该为摄影机镜头加以重视，没有一个答案会

① [法]安德烈·巴赞著，崔君衍译《电影是什么》，第10页，江苏教育出版社2005年版。

② 同上，第16页。

和另一个完全相同，即使人们抱着如实反映现实的信念，他们也会被自己的经验、趣味、知识、立场、道德感所规定。比如格里尔逊虽然一面肯定弗拉哈迪对人类尊严的信仰，但一面又对他着迷于已消失的生活的态度颇有微词。而弗拉哈迪那些人类学意味的仪式性的原始生活，多半是回顾重演，他拍他想象的过去而不是真实现状，一种以真实面目出现的浪漫主义让人们开始晕头于对真实的解释。但格里尔逊自己的强烈社会干预的影片，不也有时候会被认为有主观之嫌，他的人道主义、激进的政治诉求无往不在地印记在影片里，这大概是后来的直接电影等装作不表白自己态度的原因。再则，即便面对同样的现实，弗拉哈迪会把现代文明看作伤害自然人性的杀手，而格里尔逊却认为只有当代生活才值得关注。里芬斯塔尔的影片是她为纳粹帮凶的罪证，荒谬的是，那些旨在声讨纳粹的影片却以里芬斯塔尔的影片为蓝本，谁也无法否认里芬斯塔尔拍摄的希特勒是最真实的希特勒。只不过，有的真实不被看到，有的真实不被承认。巴赞在《电影与探险》一文里提及一类追求惊险场面和刺激性的影片，猎狮场面要到狮子把脚夫吞食、人不是被动物袭击就是被活活吃掉，巴赞用“厚颜无耻”一词形容这一类拍摄。这种拍摄隐藏了摄影机异化人性的惊人秘密，无论拍摄者还是被摄者，都为摄影机所驱使而对自身作为人的正常情感表现漠然，猎狮者为了摄影机中的形象而勇往直前，他的注意力被摄影机牵引，忘记狮子仍是原来的狮子——如果狮子也意识到摄影机，也许更凶猛嗜血，而拍摄者——难道不是他在鼓励非正常事件的发生？

但由于对“什么是真实”的不同标准而产生的对真实性的疑虑，仍然基于巴赞式“复写现实”的影像本体论设想，至少这一设想还认为影像能够模拟现实，因此这还不是最深层的疑虑，更深一层的疑虑是因为对“复写现实”这一假定本身的疑虑，带有根本的哲学意义的追问。安东尼奥尼的电影《放大》早已提示过这一主题，在某一时刻，人掌握了真实，但真实稍纵即

逝,《放大》里的摄影师在拍摄的照片里无意中发现一桩凶杀案,当他想弄清事情真相,把照片中的局部不断放大,画面最后却只有模糊不清的颗粒了,现实被照片的物理结构瓦解,摄影师越是执意探寻真相,真实的面目越是无处可寻,这部电影带有强烈的自体反思色彩,真实在两个层面呈现,先是摄影师发现了隐藏在现实表面之后的真实,现实的表面是两个中年男女的幽会亲昵场景,但照片里女人心有旁顾望向画外的目光泄漏了现实之外的另一个现实,摄影师循着她的目光,经由摄影洗印技术发现草丛里的手枪。在第一个层面上,摄影师发现了真实,但在第二个层面上,所有能证明发生过凶杀案的证据都消失了,经过一再放大的照片显示的也只是自身的肌体构成,它变成一些颗粒,不再说明现实。影片结束于摄影师在原地消融的画面,摄影师发现真相已经消失后,旁观了一场想象的网球赛事,当他最后掂起事实上不存在的网球,投入一场假定性表演,将想象的网球抛进赛场中时,实际上他已经完全融入了想象世界,也暗示了他对绝对真实的放弃。《放大》的反思意味是明显的,安东尼奥尼对自己先前的真实观产生了根本性的怀疑,“真实”是什么?真实与假象的界限在哪里?真实有没有可能?安东尼奥尼意在通过拍摄一部《放大》来摆脱自己因为追究太深而来的困惑感。照片放大成颗粒,影像还原的物理结果只剩下光和影,最真实可见的事物来源于最不确切的物质构成,但这种追究,只会使一切艺术蒙在怀疑论的阴影之下。相比而言,本雅明在《机械复制时代的艺术作品》中试图揭示真实的本质,而不是导向更深的疑惑。本雅明直截了当地宣称复制品无真实性可言,“真实性的观念对于复制品而言,不管是机械复制与否都毫无意义”^①。真实性是由于“此时此地”形成,复制

^① [德]瓦尔特·本雅明著,许绮玲、林志明译《迎向灵光消失的年代,本雅明论艺术》,第60页,广西师范大学出版社2004年版。

品不具有真实性恰恰因为缺失“此时此地”这独一无二的存在。影像将原物中不为人眼所察的方面突显出来，并将胶片、数码产品传送到原物可能不能到达之地，机械复制可能完好无缺地保留原物的内容，但无论如何，原物的“此时此地”性是复制品所无法获得的，影像是一段剥离的时间空间片段，它自成完整世界。“灵光”被机械复制所贬抑，于是无论时间、还是历史见证力的权威性都必然遭到动摇，彻底动摇的，是真实概念本身。

“影像不再能让人想象现实，因为它就是现实。影像不再能让人幻想实在的东西，因为它就是其虚拟的实在”^①。博德里亚不再区分巴赞式的影像与现实的关系及其界限，在博德里亚那里，人类已经到了把影像当作现实的年代，影像不是巴赞的现实等同物，而是另一种现实，博德里亚用“拟像”概念描述这一现实。拟像比真实更真实，这是经由电子媒介中介、又被内在化的生命经验。战争、体育赛事、全球电影节实况、各国的政治事件，现在都可以变成现场直播的实况内容，经过处理和拼接的画面最后走了样地来到观众面前，而这拟像比真实更有效地构成观众的直接经验，博德里亚认为，我们是以非直接的、不在场的、非现实的方式生活，幻觉的方式就是我们的生活，影像的虚拟，时间的虚拟（实时），音乐的虚拟（高保真），性的虚拟（淫画），思维的虚拟（人工智能），语言的虚拟（数字语言），身体的虚拟（遗传基因码和染色体组），所有这一切通向一个实体越来越少的实体。一切都是真实，或者，根本没有真实。这种颠倒的真实——真实的反面（不真实）比真实还要真实——把人推向了绝境，如果人只有在自己不在的地方才能找到自己、只有从复制品里才能确定时间空间的真实性、只有呈现出来的场景才能激起反映，那么人在心灵方面所遭受到的奴役，将大大超过他们的祖先。

① [法]让·博德里亚著，王为民译《完美的罪行》，第8页，商务印书馆2002年版。

现在,在一个不复存在“真实”的世界里,“电影眼”如何闯入生活呈现它的“我看”,如何看清蒙在事物之上的锈迹斑斑而保有最有质感的初次体验,如何震动蒙蔽在我们之上的文化牢笼,如何始终作为行动不断修改自身而以清醒剂的方式独存……说到底,“电影眼”是一种哲学。

电影迷恋

杨弋枢

一 影迷

“我们是从每周一次的电影中学到了昂首阔步、吸烟、接吻、打架和痛不欲生。电影教你如何增加个人魅力……在电影欣赏中体现了你更多样的欲望。最强烈的体验则是完全被银幕征服和感染。你情愿做电影的俘虏”^①。在《百年电影回眸》一文中，苏珊·桑塔格以一个影迷的深情追念电影所激发的某种爱以及它对生活的重塑，其实这个百年电影的回眸，毋宁看作是对电影影迷的回眸，或说一张纯粹影迷的个性化电影版图。从桑塔格简略的勾描，一代影迷形象和他们的独特品味与习惯即刻清晰可见，“喜爱诗歌、歌剧和舞蹈的人心中不仅有诗歌、歌剧和舞蹈。但影迷会认为电影是他们的唯一”^②。而被电影征服，就需要对看电影的环境场所有要求，必须到影院中去，在黑暗中和陌生人坐在一起。后来电影可以放到任何尺寸的

^① [美]苏珊·桑塔格著，于海江译《重点所在》，第142页，《百年电影回眸》，上海译文出版社2004年版。

^② 同上。

平面上放映，作为影迷的桑塔格其实有一种痛惜，“无处不在的移动画面逐步伤害了人们曾经拥有的电影标准，不管是作为严肃艺术，还是作为大众娱乐方式”^①。桑塔格认为电影没落的原因，是因为对电影的热爱已经降温，显然桑塔格是在怀念和惋惜一个电影黄金年代的消失，她为电影百年开出了一剂也许是有史以来最为感性的药方，她说，“要想电影复活，首先必须有一种新的电影迷恋出现”^②。

桑塔格所认定的电影迷恋者，几乎特指带一点小资产阶级气质、迷恋艺术、热爱文化的文艺青年，“五分钱镍币戏院”招徕的社会贫苦阶层顾客或“可乐爆米花一代”观影群都未包含在此之列，但电影已衰落一类的论调，不是没有隐含着大众观看群体这个参照系。意大利导演朱塞佩·托尔纳托雷纳的影片《天堂电影院》为我们提供了另一视角——即对那些热爱电影的匿名大多数的描述。这部影片见证电影历史的一个小小侧面，故事地点在意大利西西里地区的一个小镇，但片中关于电影进入大众生活又从大众生活中连连退却的真实情形，却有着样本性的普遍含意。《天堂电影院》以上世纪 50 年代初期作为时间背景，这一时期的意大利生活，新现实主义电影早已经传播而为世界影迷熟知，那时的意大利平民观众也许被《大地在波动》那类影片激起了期待，期望有一天被选为某部影片中的主角，扮演自己的生活。《天堂电影院》即是由这个时期开始，新现实主义电影正倍受国际性欢迎，在意大利国内也随之掀起热爱电影的浪潮，正如影片中所描述的那样：即便是在一个小镇上，只字不识的工人也熟知电影、狂迷电影。电影院曾经占据小镇生活的中心场所的地位，人们可以暂时没有工作、可以抛开家庭事务也一定要去看一场最新上演的电影，电影让人从

^① [美]苏珊·桑塔格著，于海江译《重点所在》，第 142 页，《百年电影回眸》，上海译文出版社 2004 年版。

^② 同上。

生活重负旁边绕道避开。电影院充当着一个临时性集体生活场所,小镇居民一边看着电影,一边喂奶、打呼噜、吐痰、恶作剧、念台词、流泪或大笑。电影刺激了欲望,鼓励人们有限度地越轨,男孩们对着银幕美女自慰,妓女也乘机招揽生意,电影和生活如此密切,混为一体,生活有多复杂,电影院就有多热闹。电影是娱乐、是避难所、还是聚会。侯麦不是也说过吗:电影是20世纪的教堂。

电影其实与马戏团、广场游乐、狂欢节等等以往民间文化有着深刻的联系,它是民间狂欢节的20世纪变体,在电影的起点,为什么它是承继了民间文化的民众意识而不是高雅艺术的精英意识,尚待于详尽的社会学和历史学调查考证,但电影所吸引的人群——那些有一点闲暇、有可能暂时从操劳的生活里游离出去、抱着无所谓而又是快乐的消遣态度的人们,曾经正是假面舞会的舞者、广场滑稽剧的围观观众、狂欢节里面画油彩的游行队伍。人们走进人群,融于其中,不再有距离和等级。但电影又不同于狂欢节,它只是狂欢节的成像,其中倒影着热闹的喜剧、夸张的丑角表演、赚人眼泪的伤感情节剧、遥远的异国情调或惊心的杀人游戏……电影是被缚的狂欢,它把观众的身体限定在固定座椅上,剥夺其身体参与的自由,由眼睛向大脑传递快感,这是疏离的快感,间接的狂欢,它与真正的狂欢节的那种身体释放背道而驰。也因此,电影剥夺观众身体参与的同时,也剥夺了身体的亲近感。狂欢节带来的亲昵交往不存在于电影院,观众的陌生不因为座位相互挨近而改变,当电影散场,这些偶然走进一间黑屋子的观众还没来得及打量彼此的面孔便已纷纷离散。因此电影拥有狂欢节的全部基础,但它不是狂欢节,它是一次旁观,一个间离的体验,一个没有相互交流的聚会。而这一身体彼此隔离而参与的民间狂欢,在此后的公共电视节目、网络论坛中愈演愈烈——公众甚至不用再走进同一间屋子。

电影消遣散心的特征曾经饱受严肃艺术人士的激烈批评：“这是小孤岛上的娱乐，供文盲及生活艰苦满心忧虑的可怜人散心用，这是毫不费劲的演出，不会留下任何绕梁余音，引不起任何兴趣，也不知探讨任何严肃的课题，燃不起热情，激不起由衷的感触，兴不起任何希望”^①。这一类艺术卫道士式的论调将电影和看电影的人同时置于傲慢的扫视，而无法体验到萌生于自己时代的新感受。那些敏感的人无法忽视观看电影的经验，瓦尔特·本雅明从大众对待电影的方式，捕捉到 20 世纪知觉方式模式重大转变的征兆，“如果电影将艺术的崇拜礼仪价值弃置于远景处，并不只因电影使每个观众都变成了专家，也是因专家的态度已不再是劳神去专注。漆黑放映室里的观众是检验者，不过这位检验者是在消遣”^②。大众出于散心的目的走进电影院，电影唤起观众的参与形式改变了关于艺术感受方式的理解。把艺术当作消遣，其实在 20 世纪初的先锋艺术中已经有所体现，从杜尚著名的《泉》到达达主义粘着纽扣和车票的画作，艺术在试图与生活等同，对于杜尚来说，每一次呼吸都可以成为一个作品，生活被当作艺术，而艺术不再承担现实用途。产生于资本主义背景的电影，也无可避免地打上资本主义两面性的记号：它以非生产性的方式生产，它赋予物质目的以耗费的形式，它在劳动压抑的喘息中创造闲暇……在马尔库塞那里，消遣的非生产性、审美性是反抗文明压抑的出路，让资本主义制度支配的物质化的“单面”人重新回到自由的本来面貌。但电影的消遣散心的特性，不过是劳动的延伸，人们追求它是为了从机械劳动中解脱出来以便再次投入劳动，这种仍维系于制度之内的消遣，未必能承担马尔库塞式的理想主题，但也部分地符合了达达主义期望的效果：即与日常生活的密切接触。

① 杜哈梅《未来生活的舞台》，转引自[德]瓦尔特·本雅明著，许绮玲、林志明译《迎向灵光消失的年代》，第 96 页，广西师范大学出版社 2004 年版。

② 同上，第 96 页。

当然，达达主义的消遣带有耸人听闻的色彩，明显的暴力性其实是在拒绝普遍的大众。而电影的商业追求注定它要追随大众口味，并将那种暴力的倾向内化，流动不停的影像以更有诱惑力的方式不着痕迹地制造达达们努力到达的那种震惊效果。明星、犯罪、暴力、喜剧、情色，电影的消遣性使它成为社会生活的情欲替代品，电影暗藏了大众不可企及的梦想或不敢跨越的界限。

对于“观众”这一文本，好莱坞制片人和西方马克思主义者的解读结果截然相反。好莱坞制片人从来都宣称，是观众左右了电影的发展方向。20世纪最初10年，意大利电影《你往何处去》、《卡比利亚》等开启电影的新风尚：富丽壮观的场景、复杂的故事、精巧的镜头剪辑、庞大的布景和人数众多的群众演员，引起美国人对豪华场面史诗式故事片的爱好，格里菲斯的《一个国家的诞生》在这样的背景下产生，它所获得的回应——上映时间延续15月之久、观众达到一亿人次、纯利2000万美元的破天荒纪录，无疑改变好莱坞电影企业在经营方面的策略，好莱坞自此以后走上超级制作和巨额酬金的道路，托马斯·英斯的《文明》、威廉·福斯《卡门》、西席·地密尔的《圣女贞德》、赫伯特·布莱农的《战时的新娘》……但，当电影人陶醉于豪华制作，观众无情的臭鸡蛋掷向了他们，当格里菲斯投以巨资拍摄那部美国电影艺术标志性的作品《党同伐异》，结果备受打击，格里菲斯为《党同伐异》终身负债，难以为继。观众选择了卓别林带有更多人道色彩的短小精致的作品。也许好莱坞制片人的确有理由说，“公众总是对的”^①。

“公众总是对的”，貌似把观众放在绝对主体地位，其潜藏的商业、社会、意识形态的潜台词，却遭受西方马克思主义者的

^① 《公众总是对的》，西席·地密尔，郝一匡等译《好莱坞大师谈艺录》，第119页，中国电影出版社1998年版。

批判。大众文化，在阿多诺看来，与其他有关组织系统一起，构成社会控制工具，是资本主义绝对权力向仅存的闲暇领地的渗透，文化工业占领了最后的自由领地。“文化工业的地位越巩固，就越会统而化之地应付、生产和控制消费者的需求，甚至会将娱乐全部剥夺掉：这样一种文化进程势不可挡。不过，这种倾向却内在于娱乐本身的原则之中，在资产阶级的意义上，娱乐已经被启蒙了”^①。在这幅文化工业图景里——或后来德波所描述的景观社会，资本主义生产模式和文化工业的控制力量无处逃循，消费社会制造商品的同时也制造了对它的需要。现在，即使是最娱乐的电影也不可能不包含意识形态的深意，不再是大众选择电影，而是电影充当媒介，把那种不漏痕迹的控制输入观众的大脑，观众怀抱着即时变化的虚假需要，热情投入文化工业的再生产体系。关于电影的意识形态作用如何成为可能，在《电影手册》编辑部发表一系列文章中（包括那篇著名的《约翰·福特的〈少年林肯〉》）有详尽分析^②。而“公众总是对的”这一论言，也获得了字面之外的涵义，不可能想象没有广泛大众基础的文化工业，只不过这个大众是被剥夺了主体性的大众，是被庞大而又迷惑力十足的现实体系裹挟而行的无力的大众。

也许，我们现在要问的是：大众是谁？电影产业资本家所极力揣度的公众或文化工业批判理论家所为之解蔽的大众，都是在一个可以一言以蔽之的预设前提下的模糊整体。那么，这个大众是否包括了有色人种、女性组织、移民西方的技术工人、同性恋、第三世界知识分子、非洲难民或巴以冲突双方的战士？是否包括媒体工作人员、娱乐工业决策人、电影制作人、投资

① [德]霍克海默、阿道尔诺著，渠敬东、曹卫东译《启蒙辩证法》，第161页，上海人民出版社2003年版。

② 参见克里斯丁·麦茨等著，李幼蒸译《电影与方法：符号学文选》，三联书店2002年版。

商、休闲的政界要员？对于施加于大众身上的魔咒，文化批判者自身获得了免疫力吗？大众这一阶级概念的延续变体，无疑省略了个体经验的特殊性和多重性，如果考虑到本雅明那种揭示“机械复制时代艺术作品”的秘密的电影观众，考虑到戈达尔那种不断破化规则颠覆秩序的电影迷，考虑到德勒兹那种通观电影并从电影通往哲学的电影研究者，也许可以补充被意识形态理论所简略的大众的概念，也就无法否认在文化工业内部唤醒文化的努力。如果大众还包括西科塞斯的《出租汽车司机》里的特拉维斯那样的从战场归来、洞悉了美国谎言、看色情电影为乐、后来被误指为英雄的普通年轻人——一个真正的文化英雄，包括那位迷上明星朱迪·福斯特、为吸引其注意力而模仿电影《出租汽车司机》中刺杀总统候选人情节的疯狂青年，包括贝尔托鲁奇的电影《革命前》中的那种没有罗塞里尼就无法生活的人物，包括《天堂电影院》中朴素而有趣的小镇居民，那么我们会看到个体拒绝被一概而论，我们还会看到，作为“欺骗”的大众文化，也同时在招供或抨击自身的社会性背景，电影的政治性变成生活的意识形态，它无法被自觉意识，但又若即若离地不断显现，它曾经构成社会生活的习惯，而这种习惯后来渐渐为其他习惯所取代。如果说电影的黄金年代已经消逝，那一定是指电影曾经具有的那种平民生活狂欢的气氛消失了。

但影迷不会消失。一个影迷身上总是刻着特定的年代记号。也许昆汀·塔伦提诺就不会特别坚持在黑暗的电影院里看电影这种颇有仪式感的方式，这个在自己的录像店里完成电影启蒙的“电影坏小子”，作为普通观众的一员，从录像带里收获的远比能从影院里收获的多。在影院已被商业系统吞没，不再是电影艺术的阵地，经典作品无从回放的情况下，经济便捷、随意、资料齐全的录像带同样滋养了真正热爱电影的电影狂迷。在中国，上世纪 90 年代前后出现的繁荣的盗版碟市造就了多少影迷，恐怕难以计数，这些影迷就在自家的影碟机前大量

观看各年代各国家电影，重温电影历史，他们精通电影知识，对电影的领悟既专业又独到，他们相互交流观影心得；时不时发出激烈辩论，从网络电影论坛中可一见影迷踪影。盗版影碟激起多少人想拍电影的激情，也许要到多年以后才能得以证实。盗版是中国电影出路的某种隐喻，即通过犯忌才能在四面围堵的艰难环境里真正存活下来。与这一现实局面相关的是一个整个复杂的文化生产链，影迷需要盗版影碟，就如同知识荒芜的文革年代青年之间传阅禁书的那种需要。录像带或盗版影碟，对于作为娱乐工业的电影来说，是一个强有力的消解，录像带或盗版影碟中的电影，经过时间的搁置与清理，置流行趣味、商业炒作、宣传机制甚至于特定时代倾向于一边，将工业所剥夺的东西还给艺术，得以被新观众以作品内在价值、以个人口味、以寻访历史或以研究需要为依据而自由选择，而祛除了作为大众文化工业或作为控制工具的电影的那种蒙蔽。当然，这种自由选择，是以牺牲电影影像的“光晕”才得以从那种操纵与反操纵的较力中解身出来。

二 影迷电影

一个形容电影迷恋者的词语：“热爱电影的一代”，从法国电影新浪潮时期起被人们使用，戈达尔、特吕弗、夏布罗尔、侯麦、里维特……“他们属于第一代像这样的人，电影对他们来说不仅仅是一门艺术，而且是一种显著的事实；他们所了解的电影并不是其初始阶段的形态，而是一开始就是其中的杰作——电影的神话。有时看来他们似乎是随着电影一起长大，而且他们比之前任何人更知道如何去透彻理解电影”^①。这是 20 世纪 50 年代，D·W·格里菲斯、齐加·维尔托夫、奥逊·威尔斯、弗

^① C·珀雷克《事物》，转引自[法]克洛德·托马塞著，李华译《新小说·新电影》，第 53 页，天津人民出版社 2003 年版。

朗兹·朗、霍华德·霍克斯、希区柯克、让·维果……这一长列的伟大导演，持续不断地为电影增添新质素，将电影带入了它的巅峰时期，这时候艺术和娱乐的区分还不像后来那样显明分野，电影迷也有着惊人的吸纳能力，就像戈达尔和特吕弗等新浪潮导演从美国 B 级片中吸收丰富的营养，他们从一开始就不带有高雅与通俗这一类在艺术中惯性的等级分界，特吕弗说：“我反对认为《处女泉》和《偷自行车的人》高贵且严肃，而《惊魂记》和《伯爵夫人的耳环》仅是娱乐的说法。所有这四部作品都高贵且严肃，同时它们也都是娱乐”^①。这多么像是特吕弗的自我解读。

当电影迷恋者成为作者，迷恋者无限的储存能力和吸纳能力反作用于文本再生产，电影的历史文本以特殊方式被保存、引用、重复呈现。无论是法国新浪潮的戈达尔、特吕弗、新德国电影的法斯宾德、温德斯、或者西部片导演吉翁·莱昂内、或拍《杀死比尔》的昆汀·塔伦蒂诺、或《黑客帝国》的导演沃卓斯基兄弟，在用电影反刍电影自身记忆这方面，都表现出异乎寻常的回溯能力。对法国新浪潮一代影迷来说，具有强烈个性特征且具创造性的作者标签才是衡量电影的标准。和前辈的不同在于，他们不仅热爱电影观照下的生活，他们还热爱电影本身，看电影、谈电影、拍电影，电影不只是处理生活的艺术方式，电影就是生活，是一切。等他们自己开始拍电影时，便印刻了他们喜爱的前辈导演最深刻的影响，正如特吕弗的《四百击》隐藏了让·维果的身影，戈达尔的《筋疲力尽》保存着好莱坞 B 级警匪片的深层记忆，这种影响倒不构成布鲁姆影响理论意义上的焦虑感，反而构成有趣的互文关系，成为作者标签的一部分，成为一种电影趣味的捍卫与声张。比如特吕弗，他糅合好莱坞类型片、希区柯克的悬疑、法国文学传统、流行文化等等元素，自

① Don Allen 著，张靓蓓、张靓涵译《再见楚浮》，第 22 页，台湾远流 1996 年版。

信一切都可以溶解于自己坚定的作者风格之中。同时，电影作为生活，常常出现在一部影片中，特吕弗会拍《日以作夜》、戈达尔会拍《轻蔑》来指涉电影，表述电影生活本身的困惑或愤怒，用电影来谈论电影，是从这一代电影迷恋者开始。而他们的前辈希区柯克或霍华德·霍克斯那些人，都只是把电影当作讲述故事的介质，极力消除电影自身的显露痕迹，而从来不在电影里暴露电影本身，——也许那正是他们视而不见之处，只有电影迷恋者无法忽视电影自身的生活。

戈达尔和特吕弗的自反式电影指向了电影的制作过程，这里的作者已不再是初出茅庐时津津乐道评论电影的狂热影迷，而是因涉世太深而似乎一言难尽的圈内人，现在面对着电影之艰难、之复杂，他们的思考显得如此理性与审度，甚至是如此的犹豫不决，当年那种无所畏惧的激情与骄傲变成批判或自省，他们不再是置身事外无所顾忌地发火的激进青年，影迷身份似乎已经淡去。倒是在四十年后，一部“影迷电影”——贝纳多·贝托鲁奇的《梦想家》，重新带回当年热恋电影的激情生活，这部电影开篇便是一大段独白：“第一次到法国电影资料馆看电影时，我认为，只有法国人才会把电影院建在宫殿内”，紧接着法国电影资料馆长亨利·朗格瓦被政府解雇引发的游行，20世纪六八年这一重大历史时刻，在贝托鲁奇的电影里——是由电影来书写的！法国电影资料馆曾是新浪潮导演的电影课堂、现代法国电影诞生之地，而资料馆创始人亨利·朗瓦格，电影观念的传播者，他和安德烈·巴赞以两条路径前行，在催生法国电影新浪潮这一方面，一个为重新发现大量经典电影作品提供不遗余力的帮助，一个致力于理论确立对电影的再理解。资料馆的地位正像《梦想家》里描述的那样，是一个充满引力、青年们每天都想要去看一看、生怕错过一部精彩电影的地方，这已是文化习惯、日常不可或缺的部分。因解雇朗瓦格而起的集体抗议事件，即一桩由众多热爱

电影的人自发捍卫自己时代的电影领路人的运动,曾经是激动人心的一章,在一连串的历史时刻:二战、五月革命、越战、阿尔及利亚战争……电影从未缺席,在法国知识分子那里,讨论公共政治生活已越来越离不开电影的介入,而拥护朗瓦格事件是电影又一次直接表现出自身的政治性力量,以及它切入现实、改写现实的可能性。《梦想家》从这个电影的大背景开始,但,《梦想家》里的三个超级影迷与现实的关系更为复杂,他们身在其中又游离其外,他们同样是以电影参与时代的革命,但不是积极走上大街汇入人群的那种革命,而是在一个家庭空间内部、一个类似封闭的场所发生的颠覆性行动,这是彻头彻尾的个人主义革命。

革命,但不汇入人群,正是影迷作为悖反存在体的一个小小隐喻。这种悖反改变了文化的交往方式:影迷同一时间走进同一空间,他们相互靠近,眼睛看向同一方向,但他们并不相互交流,他们紧盯着银幕的时刻,正是既没有自我也没有他人的时刻;如果有交流,比如影评、访谈,也是经媒介中转、有时间延迟、以听与说不对等的方式发出的有限的声音。那种亲热的、面对面的、即时的、身体在场的直接交往,不属于即便同时观看同一部影片的影院里的影迷。悖反还存在于身体与思维的分离,对影迷最恰当的比喻,是《黑客帝国》Matrix 中的战士,他们紧闭双眼,被捆在座椅上沉睡过去,而作为程序他们正在经历着激烈打斗,每一次战斗结束后睁开双眼,平静面容下似乎不留一丝痕迹。不离开座椅,而在内心经历恐惧、痛苦、狂笑、愉悦……电影迷体现了典型的现代艺术体验的分裂性。悖反,还在于幻像与现实之间的对照,以及幻想者的现实态度。《梦想家》里的年轻人借重电影生活,电影场景潜藏在每一刻,一个抬手的动作也让人想起某一个电影里的早晨,于是电影里的情景叠映在现实生活之上,生活夸大地模仿着电影,那种重演电影场景的陶醉感觉,同包法利夫人的玫瑰小说幻想并没有

本质的不同,但也许区别在于,包法利夫人并不意识到她在用生活模仿小说,而一个模仿经典电影场景的影迷知道,生活不是电影。孪生兄妹里奥和伊莎贝拉一面按照内心最自由的愿望生活,不惜于冒犯禁忌,另一面维持自己的秘密不被常规社会所觉察,这种无意识的世故,是包法利夫人所没有的,这也正是影迷现实原则的表征。电影还原动作身姿的特殊方式,使包法利夫人式的强烈的内心世界外化,变成对形体、对视觉的着迷,对身体的模仿,这种戏谑的色彩也化解掉包法利夫人式的沉重,影迷迷恋电影僭越的时刻,也因此《梦想家》的失重感不是因为人物沉迷私人空间的游戏,而是因为那种被电影所充实、指向一切的反叛之心依托着的其实是脆弱的应对现实的能力,这是属于影迷的悖论,是他们特有的耗能形式。

不妨抛开《梦想家》的情节,列数片中涉及的电影、电影事件和电影评论,这些引用或评论毋宁看作导演贝托鲁奇的电影记忆或一次电影观的表述,贝托鲁奇的电影记忆不同于斯科塞斯在《意大利电影之旅》中的梳理阐释,贝托鲁奇更着意于个人电影趣味,以及这种趣味交织着剧烈动荡的时代背景所产生的张力,由此回到他始终关切的人性主题:看电影的位置、塞穆尔·富勒、亨利·朗瓦格被解雇引起的电影人抗议事件、尼可拉斯·雷、戈达尔、《筋疲力尽》、《瑞典女王》、卓别林和基顿的比较、《法外之徒》、《疤面大盗》、电影的偷窥、毛泽东与史诗电影、《穆谢特》……引经据典的大拼盘:引用、重复、印迹,从政治气候到对一个电影场景的解读,以电影出发、以电影归结。引用,使不在场重新在场,“展示作为复制、始源重复、自我感动、延异的那种纯粹、简单的在场之谜”^①,德里达认为,延异构成生命的本质。而在电影中重现另一部影片,正是将之从沉睡中复苏,并追加新的意义,正如好莱坞 B 类片在法国新浪潮和新德

① [法]德里达著,张宁译《书写与差异》,第 358 页,三联书店 2001 年版。

国电影中的重生，也如奥逊·威尔斯越经久越有力的影响。尼古拉斯·雷的电影也在《梦想家》中重现，这是让新浪潮时期影迷有特殊好感的好莱坞导演之一，那部备受喜爱的《无因的反抗》（1955年），作为中间一环，在让·维果的《操行零分》（1932年）和特吕弗的《四百击》（1959年）这条线索中建立起某种联系，某种清晰的文本间性，即：互文性。链式文本关系同样呈现于《疤面大盗》（1932年，霍华德·霍克斯导演）—《逃犯贝贝》（1937年，杜维威尔导演）—《精疲力尽》（1959年，戈达尔导演）这根链条，文本以追加的方式再次建构、铭记、转换、编织，并弥合时间的断裂，使那些非同一时期的作品汇集，与各个层面的关系一起构成文本系统的舞台。

文本如何被另一文本记忆，过去怎样活在当下，不仅是一种形而上的关系，也同时是一门技术，《天堂电影院》和《梦想家》标明出处的显迹铭写方式只是电影里极少的一类，更多的文本以隐迹的铭写与前文本对话。《天堂电影院》在直接呈现前电影内容的同时，也间接呈现前电影风格，我们会看到托尔纳托雷引用的影片大多是法国诗意图现实主义影片或意大利新现实主义时期作品，托尔纳托雷本人，也秉承了这两个时期电影诗意图现实的气质，对话的关系超出引用层面而内化成自身品质的一部分。隐迹铭写的印记掩藏之深，有时候到了需要借助学究式的考据才能觉察的地步，热奈特用“超文性”概念表述文本与文本的派生关系：“没有一部作品不在某种程度上带有其他作品的痕迹，从这个意义上讲，所有作品都是超文本的”^①。除了上文提及的致敬、引用，翻拍、戏谑、拟仿等等也是电影超文惯用手法。翻拍可能是电影最独特的互文手法，没有其他艺术像电影那样频频旧作翻新甚至到了泛滥的地步。物质材料、技术手段与镜头语言等等电影风向的变化给翻拍以合理性，翻

^① 史忠义译《热奈特论文集》，百花文艺出版社2001年版。

拍电影总是寻找那些更有普世感或经时间证明的经典之作，但，翻拍并非总是一种保障，如同某些文学作品不能翻拍成电影，某些经典电影也无法翻拍，它有自身的独特气息、年代痕迹、个人化的精神气质，比如《小城之春》，费穆的《小城之春》难以超越，它简到了最简，翻拍只会增添不属于它的东西，无论增添的是色彩还是一段对白，都损坏了原作，那种欲言又止、意犹未尽、留白、以及古老中国的灰色情绪必是要衬在特定的年代印记上，真正的杰作难以翻拍，只有自己的时代才保存它完整的气息，无法剥离。

如果翻拍带有致敬与缅怀之意，戏谑互文法则常常出于无所顾忌的“恶搞”之心，游戏感十足的反讽，或者没头没脑的篡改，这种游戏，是香港和好莱坞娱乐电影最常用的诡计，比如好莱坞最卖座《恐怖电影》系列戏谑的对象，总是当前炙手可热的卖座电影，《尖声尖叫》、《我知道你去年夏天做了什么》、《女巫布莱尔》、《鬼眼》、《十三号星期五》、《午夜凶铃》、《八英里》、《灵异象限》、《星球大战》、《黑客帝国》、《小岛惊魂》、《哈里·波特》、《魔戒》……而合作了《恐怖电影》系列的简森·弗瑞德伯格和亚伦·塞尔泽备尝戏仿的票房甜头，在2005年又推出《约会电影》这部浪漫爱情电影大拼盘，戏讽电影《拜见岳父大人》、《最好朋友的婚礼》、《杀死比尔》、《史密斯夫妇》、《盛大的希腊婚礼》、《风月俏佳人》、《金刚》、《指环王》……每一部被仿作的电影都曾在媒体与制片商合谋之下，构成当年度“电影事件”，都曾是铺天盖地攻势之下的电影产品，它既深为人知，又因为无孔不入造成“审美疲劳”，而戏谑，正是制片体制为自身留出的空隙，它在解构自身的同时开始新一轮合谋，用反讽与嬉笑的游戏姿态进入它所反对的体系之中，解构在此难道不应被看作一个策略。也许，胡戈戏仿电影《无极》的《一个馒头引起的血案》那种讽刺，他的个人立场、独立于商业运作体系的姿态，更具备好莱坞戏仿片所不具备的戏虐的深意。相比之下，那些将

经典嵌入叙事的电影，比如《西部往事》、《黑客帝国》、《杀死比尔》等等，都透出颇严肃的纯粹影迷的意味，也许这正是影迷电影的极致，即那种既无形又深植于潜意识的记忆。